












Hans Thomas
Graphische Kunst



ARNOLDS GRAPHISCHE BÜCHER

ERSTE FOLGE, BAND 2

Hans Thomas Graphische Kunst

HERAUSGEGEBEN VON

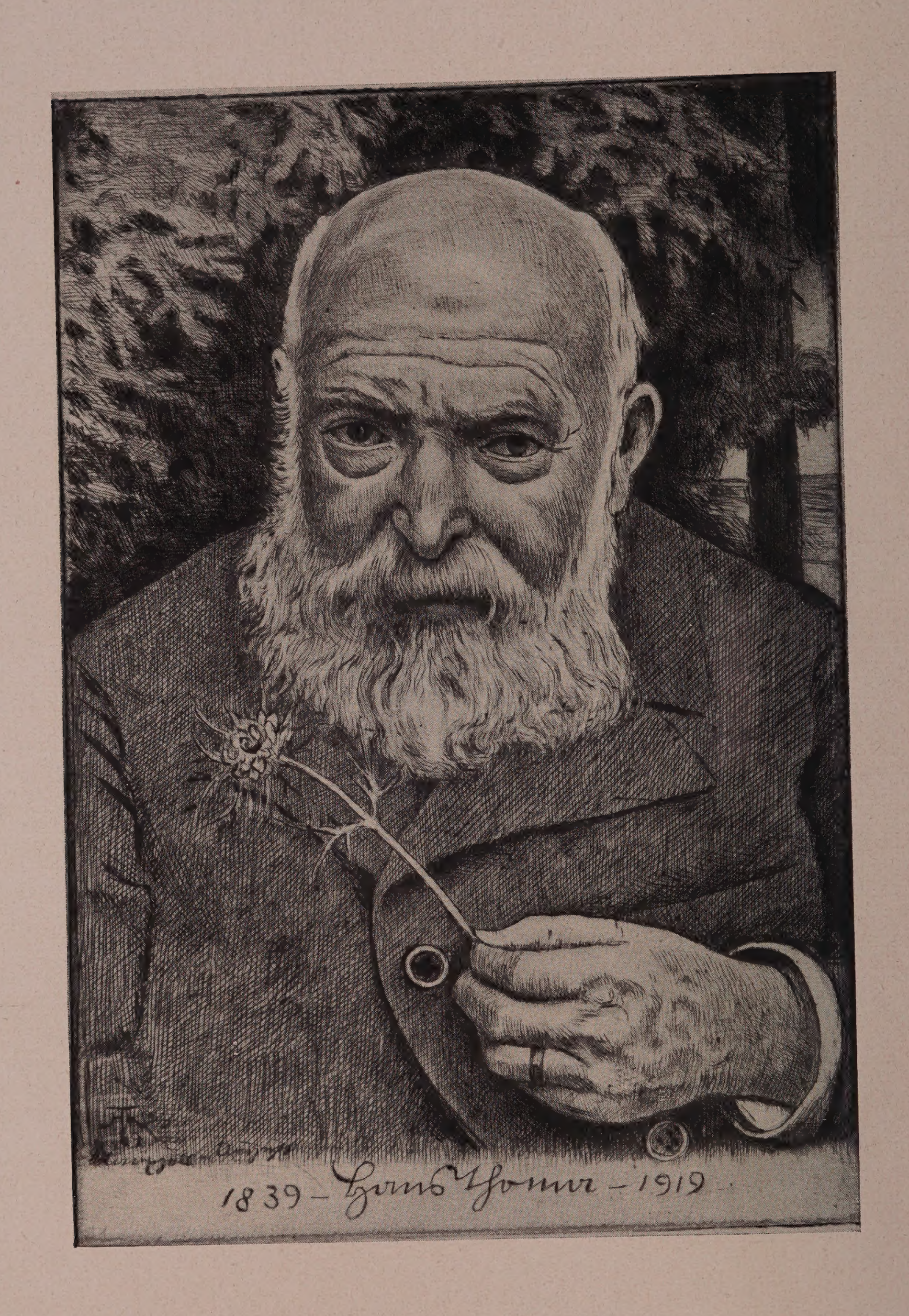
HERBERT TANNENBAUM

MIT 112 ABBILDUNGEN



1 9 2 0

VERLAG ERNST ARNOLD / DRESDEN


1839 - Hans Thoma - 1919



Luftstudie

Im Schaffenskalender Hans Thomas begann die graphische Produktion ganz plötzlich und eigentlich ganz zufällig zu einer Zeit, da der Künstler schon auf dem Höhepunkt seines Wirkens stand (etwa im Jahre 1892) und er fünfzig Lebensjahre bereits hinter sich hatte. Wie er Graphiker wurde, erzählte er selbst einmal mit diesen Worten: „Meine Zeichnungen und Aquarelle fanden die Gunst des Publikums viel eher als meine Bilder. Diese Handzeichnungen wurden meist in der Absicht gemacht, sie an gute Freunde zu verschenken, es waren Gelegenheitsarbeiten ohne eigentlichen Zusammenhang. Manchmal wurde ich veranlaßt, kolorierte Zeichnungen zu wiederholen, das war mühsam.

Anfang der neunziger Jahre erhielt ich eine Geschäftsanzeige aus Berlin, worin ein Handapparat empfohlen wurde, „Tachograph“ genannt, mit dem man Lithographien herstellen und eigenhändig drucken könne; das leuchtete mir ein, und so vervielfältigte ich einfache Konturenzeichnungen mit der Absicht, sie von Hand zu kolorieren. Natürlich konnte ich von solchen Drucken nur zehn bis zwanzig Exemplare herstellen, von denen ich je zwei bis drei bemalte. Auch diese gingen meist geschenkweise in die Welt und wurden als „geschenkter Gaul“ harmlos aufgenommen.

Um die unvollkommene und doch mühsame Arbeit zu überwinden, ging ich später zum Lithographen und ließ dort drucken; in früher Jugend war ich einmal Lithographenlehrling, und so waren die dort erworbenen Erfahrungen für mich auch nicht verloren; ich machte meine Zeichnungen auf Stein und später auf Aluminium; — und auch diese Drucke wurden nur in kleiner Auflage hergestellt und kamen in den Handel, ohne viel beachtet

zu werden. Die Druckplatten wurden zerstört. Da inzwischen die Originaldrucke doch rar und auch in Anbetracht ihrer Einfachheit für den Verkauf in den Kreisen, wo sie eigentlich den meisten Beifall finden konnten, zu teuer wurden, hat Breitkopf und Härtel von einer großen Anzahl derselben Nachbildungen hergestellt, die zu billigem Preis ziemliche Verbreitung gefunden haben."

Dieses im Grunde zufällige Ergreifen der graphischen Mittel ist für die Wesenhaftigkeit der Radierungen und Lithographien Thomas außerordentlich charakteristisch und bezeichnend. Es ist nicht etwa ein starker innerer Trieb gewesen, der ihm den Pinsel, die Farbe und die Leinwand zur Aussprache seiner Gedanken und Gesichte hätte als irgendwie unzureichend empfinden lassen; kein Zwang, der vom Material her ihm Anreiz gewesen wäre, alles das, was in zahllosen Bildern und Zeichnungen während eines langen Schaffensprozesses niedergelegt worden war, einmal anders, graphisch, zu sagen. Sondern so, wie ihn die reproduktiven Eigenschaften des Steindrucks bestimmt hatten, die Umrißzeichnung zu Aquarellen, die er wiederholen wollte, einige Male auf einem Apparat herunterzudrucken, so sind in Wahrheit seine graphischen Arbeiten immer Zeichnungen geblieben, die dank der Technik reproduziert werden konnten, ohne dabei das persönlich Originale, das Handschriftliche zu verlieren.

Neben der Reproduzierbarkeit war es dann die Unmittelbarkeit der Aussprache, das technisch ungehemmte Ausgeben seiner zahllosen Visionen, das ihm den Griffel in die Hand zwang. Wenn von einem Künstler nach dem Dürer-Wort: „Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reißen, der hat sie", gesagt werden kann, daß er seine Werke aus der Natur „herausgerissen" hat, dann in erster Linie von Hans Thoma. Rastlos hat er in die Natur gesehen und nach den unaufhörlichen Schönheiten, die sie ihm bot, in emsiger Arbeit gegriffen, um sie auf Leinwand und Papier festzuhalten. Als ihm die Mannigfaltigkeit der Natur übermächtig werden wollte, griff er zur Lithographenkreide und zur Radiernadel, die beide ihm ermöglichten, ohne allzugroße Vorbereitungen in rascher Folge und in inniger, hemmungsloser Hingabe den Vorstellungen des Auges und der Phantasie nachzugehen.

So kommt es auch, daß Thoma die graphischen Techniken, die ein kraft- und zeitraubendes mechanisches und chemisches Arbeiten zwischen

die Rapidität des Wollens und die ausführende Hand hemmend schieben, verschmäht hat. Holzschnitte gibt es so gut wie keine von seiner Hand. Das Ätzen der Radierplatte war ihm zu umständlich. Selbst die gewöhnliche Kupferplatte bot seinen raschen Absichten noch zu große Schwierigkeiten.



Meerfahrt

So kam er dazu, für seine Radierungen vernickelte Zinkplatten zu benutzen, die er durch einen Zufall erprobt hatte, wie er selbst einmal erzählt:

„Später probierte ich das Radieren — das Ätzen war mir eine leidige Sache, die mir nicht recht gelingen wollte. Da kam mir durch Zufall ein Stück vernickeltes Zinkblech, der Abfall von einer hinter einer Wandlampe angebrachten Reflexspiegelung, in die Hand. Ich probierte darauf die Radiernadel, kratzte auch einen Kopf hinein und übergab das Blech dem Kupferdrucker; die Sache sah nach etwas aus, und von da an machte ich nur noch

Nadelarbeiten ohne Ätzung — ich konnte so, ohne Grund aufzutragen, jederzeit an meiner Zeichenplatte arbeiten und sie weiterführen. Der Nickelüberzug wurde durchkratzt, mehr oder weniger tief ins Zink hinein. Die Vermutung, die ich hatte, daß dieser Nickelüberzug der Platte in bezug auf die Ausdauer im Druck eine große Festigkeit haben würde, hat sich gut bewährt; man kann schon eine Auflage von ein paar hundert Drucken



Spielende Knaben

machen, ohne daß die Platte wesentlich Schaden leidet. Natürlich muß man auf manches verzichten, was an Feinheit des Tons die gedruckte Handhabung der Kupferätzung hervorbringen kann. Der direktere Willensausdruck des Künstlers, der in solchen Kaltnadelarbeiten auf Nickelzink sich geltend machen kann, mag für manches andere entschädigen.“

So ist ihm die graphische Arbeit, die er sich technisch nach Möglichkeit erleichtert hat, zwar im Grunde immer eine zeichnerische Betätigung gewesen, in Wahrheit aber wollte er mit ihr genau dasselbe, wie mit seinen Ölbildern; nur ermöglichte ihm das kleinere Format und die Leichtigkeit der Hervorbringung eine größere Produktivität. Für ihn steht das graphische Schaffen in der Mitte zwischen dem Zeichnen und dem Malen. Seine Zeichnungen betrachtet er nur als Studienmaterial, als Gedankenfixierung. Unmittelbar

vor der Natur schrieb er sie aufs Papier, oft ohne jede Absicht, sie fertig zu machen, sie im Formalen abzuschließen. Daher besitzen die Zeichnungen Thomas, so skizzenhaft sie oft sind, diesen sprühenden Reiz des frisch und absichtslos empfundenen Natureindrucks. Anders als diese zahllosen Zeichnungen sind seine graphischen Blätter immer vollkommen fertig und bis zum letzten ausgearbeitet, mit derselben Gründlichkeit, die er bei seinen Gemälden walten ließ. Sie sind immer abgerundete Bilder, die beinahe zufällig graphisch zur Welt gekommen sind. Nie ist ihm, wie den impressionistischen Künstlern, etwa Liebermann, die Radierung ein skizzenhaftes Festhalten seiner Naturerlebnisse, als eine Art der Zeichnung; sondern er empfindet in der Graphik die Vereinigung der Zeichnung (der Unmittelbarkeit der Niederschrift wegen) mit der Malerei (als der abgerundeten und restlos vollendeten Arbeit). So ist auch zu verstehen, was Thoma einmal über die Graphik im allgemeinen geschrieben hat. „Was die Originalgraphik in der Malerei bedeutet, ist allgemein bekannt und schon vielfach ausgesprochen worden, sie kann gewissermaßen als der persönlichste Ausdruck vom Wesen eines Künstlers gelten, die Hand kann unmittelbarer, d. h. mit den wenigsten Mitteln, zum Ausdruck bringen, was der Kopf mit seinen Phantasievorstellungen denkt, ja die Griffelkunst kann auch von guter Einwirkung auf die eigentliche Malerei sein — die untrennbare Einheit von Zeichnen und Malen wird hergestellt. Auch soweit als die Graphik, die direkt aus der Hand des Künstlers entspringt, eine gewisse Klarheit schafft über die Grenzen der jetzt zu so hoher Vollkommenheit gelangten photomechanischen Reproduktionstechniken, die ja in der Nachbildung von Kunstwerken kaum noch Grenzen kennt und befähigt ist, das Feinste zu übermitteln. Die Originalgraphik hat etwas von dem Persönlichen, was die Handschrift hat, der Künstler kann dadurch sein Lebensgefühl deutlich zum Ausdruck bringen, meist mehr als in den von großen Vorbereitungen abhängenden Malereien.“

Eine andere Triebfeder, die den Künstler zum graphischen Schaffen drängte und die im innersten Wesen Thomascher Kunst überhaupt begründet liegt, war sein unbewußter Wille zur Volkstümlichkeit. Diese Volkstümlichkeit galt lange als die bemerkenswerteste und hervorstechendste Eigenschaft des Meisters. Nicht immer zum Vorteil der richtigen Wertschätzung seiner Kunst und seiner verdienten Einreihung unter die Großen der Malerei haben seine

Freunde und Verherrlicher das volkstümliche Element in seinen Werken so überstark betont, daß neben dem fabulierenden, vorwurfsvoll „literarisch" genannten Inhalt seiner Darstellungen, die rein malerischen und formalen Qualitäten seiner Bilder und Graphiken übersehen wurden. So kam es, daß seine volkstümliche Eigenart gleichgesetzt wurde mit der Vorstellung einer gewissen genrehaften Philistrosität. In Wahrheit ist sie und war sie dem



Amor auf Vogel

Künstler etwas anderes; ihre Wurzeln und Quellen liegen tiefer. Er, dem in einem ganz besonders betonten Sinn seine Schwarzwaldheimat während eines langen Lebens und Schaffens die Art des Sehens, die Weise des Erlebens und Gestaltens gegeben hat, er empfing aus dem erdbodenverwurzelten Geiste des Schwarzwaldvolkes seine fortwirkende Kraft. Nicht wie andere Künstler und Richtungen seiner und aller Zeiten ging er aus von den Nuancen des menschlichen Lebens und Strebens, den Protuberanzen der Seele und des Geistes, um sie in einer Kunstweise, die immer — aller Kunstpropaganda zum Trotz — mehr oder weniger esoterisch bleiben muß, zu

typischen Erscheinungen auszuweiten und auszudeuten; sondern er hatte den Mut, das Typische des Daseins zu ergreifen, um in ihm und aus ihm die Nuancen aufzuzeigen. Damit schloß sich seine Kunst, abseits der Moderne, entwicklungsgeschichtlich der Art eines Dürer, Schwind, Rethel und Richter an. So wie sie, faßte er die Strahlen der Volkspsyche in sich als in einem Brennpunkt zusammen, um sie wieder gefaßt und geläutert zurückzuwerfen. So wie jene mußte er das, was er zu sagen hatte, in die Breite sagen; er wollte wirken. Dazu reichte ihm das einzelne Tafelbild nicht aus; er mußte, wie jene Meister seiner Art, das graphische Blatt heranziehen, das in vielen Abzügen in die Menge und von Hand zu Hand geht: das volkstümlichste Produkt bildender Kunst.

Dafür ist gewiß auch der Zeitpunkt, in dem Thomas graphisches Schaffen einsetzt, ein Beleg. Bis zum Jahre 1890 war der Meister dem Publikum ein Fremder geblieben. Auf den Ausstellungen wurden seine Bilder verachtet und verhöhnt; begann doch in den siebziger Jahren eine Kritik seiner Bilder mit dem Satze: Meister Klex hat wieder ausgestellt. Eine Anzahl Karlsruher Kunstvereinsmitglieder verfaßte eine Eingabe an den Vorstand, man solle ihm das Ausstellen durch einen Beschluß ein für alle Mal verbieten. Später wurden seine Bilder von den Ausstellungen meist refüsiert. Das änderte sich von Grund auf erst mit einer großen Sonderausstellung im Jahre 1890 im Münchener Kunstverein. Man riß sich plötzlich um seine Bilder; er war durchgedrungen, wurde verstanden. Und nun griff er bald zur lithographischen Kreide, um in die Weite und Breite zu wirken. Der Katalog seiner graphischen Produkte beginnt mit dem Jahre 1892.

Frühe graphische Werke gibt es also nicht. Auch keine Blätter, denen man ein Experimentieren ansehen könnte. Die Techniken waren ihm sofort geläufig. Die Bildvorstellungen lagen in ihm bereit. Sie waren in jahrzehntelanger, erstaunlich reicher Arbeit gereift und in seinen Ölbildern gestaltete Form geworden. Die Überleitung dieser Gedanken auf das graphische Gebiet erforderte auch keine allzugroße malerische Umstellung.

Denn — wiederum eine Prädestination Thomas zur Graphik — die Malweise seiner Tafeln trug grundsätzlich ausgesprochen linearen Charakter. Wenn man sein gesamtes Bilderwerk durchgeht, findet man nur in ganz vereinzelten Fällen eine malerische Auflockerung oder Auflösung der Formen.





Überall sonst dominiert die Linie, ihre formbildende Kraft und ihre Ausdrucksgewalt. Sie umgleitet die Flächen in scharfen Umrissen, durch die die Farben eingefaßt werden, sie schafft und bildet in perspektivischem Zu- und Auseinandergleiten den Raum, und sie charakterisiert in ihrem unbewußt ausdrucksvollen Verlauf die Stimmung des Bildganzen. Thoma hatte nur nötig, das lineare Gerüst des Bildes auf den Stein oder die Platte zu übertragen, Halbtöne und Tiefen mit feinen Kreuz- und Querstrichen einzuschraffieren, und die graphische Arbeit war getan.

Für diese Umsetzung bezeichnend und lehrreich ist z. B. schon ein Vergleich unserer ersten Abbildung, der „Ruhe auf der Flucht", einer der frühesten Tachographien aus dem Jahre 1892, mit dem gleichnamigen Ölbild, das Thoma zwei Jahre früher gemalt hat. Bis auf wenige Einzelheiten übernimmt das graphische Blatt den Bildgedanken ganz so, wie er im Gemälde festgelegt ist. Die scharf umrissenen Figuren der Maria mit dem in ihrem Arme ruhenden Kind und des von der Seite gesehenen Josef sind in beiden Techniken völlig gleich. Die Falten des Kopftuches, der Gewänder, der Schürze, die Köpfe und Hände sind im Ölbild ebenso streng linear gegeben, wie in der Tachographie. Von einer durch die Veränderung des Materials bedingten geistigen Umsetzung kann kaum die Rede sein. Im großen Bild stecken jedoch so viel graphische Elemente, daß das Schwarzweißblatt keineswegs ungraphisch anmutet. Mit der farbigen Ausfüllung der durch die Umrißlinien geschaffenen Flächen schafft der Künstler andererseits eine so starke Angleichung an das Ölbild, daß die aquarellierten Steinzeichnungen Thomas seinen Gemälden an Vollkommenheit der Ausführung und Einheitlichkeit der Gestaltung kaum nachstehen. So fügt sich das graphische Schaffen seinem übrigen Lebenswerk vollkommen homogen ein.

Die technischen Probleme spielen dabei keine entscheidende Rolle. Daß die Lithographie, von der die Tachographie nur eine Abart darstellt, den Meister zuerst reizen mußte, erklärt sich neben den bereits dargelegten Gründen daraus, daß ihre Technik dem Vorgang des Zeichnens am nächsten steht. Wird doch bei ihr lediglich die Zeichnung, statt wie sonst auf das Papier, auf einen lithographischen Stein mit fettigem Kreidestift oder fettiger Tusche niedergeschrieben. Danach wird mit Hilfe einer Säure, die an den fettbedeckten oder gezeichneten Stellen den Stein nicht angreift, die Zeichnung hochgeätzt. Eine darübergleitende Farbwalze gibt an die leicht hochragenden Zeichnungsstriche die Farbe ab. Von diesem eingefärbten Stein kann sodann gedruckt werden. Diese lithographischen Abzüge ergeben naturgemäß das Spiegelbild der Originalzeichnung auf dem Stein, so daß auf dem Papier links erscheint, was auf dem Stein rechts steht. Die Tachographie fügt diesem technischen Prozeß noch einen Zwischenvorgang ein, der diese Umkehrung aufhebt: vom eingefärbten Stein wird die Zeichnung auf eine elastische Masse übertragen, von der dann erst die (positiven) Abzüge gedruckt werden. Es versteht sich, daß von einem solchen, im Vergleich zum Stein doch sehr weichen Druckstock nur wenige gute Abzüge zu erzielen sind. Tatsächlich hat Thoma von den Tachographien, die er eigenhändig abzog, im allgemeinen kaum mehr als zehn bis zwanzig heute sehr seltene Drucke erhalten. (Abb. 1—7 und 19—21.)

Er ging deshalb auch bald (1893) zum regulären Steindruck über, mit dem er prächtige Wirkungen erreichte (Abb. 8—18). Ihm waren diese Abzüge freilich nur — wie er gelegentlich gesprächsweise sagte — die Noten. Musik wurden die Blätter erst durch die farbige Ausgestaltung, die er ihnen

mit Aquarell-, Tempera- oder Ölfarben in einer geradezu impressionistischen Malart, köstlich zart und differenziert, zu geben pflegte. Doch begann er bald die Lithographien mit Hilfe der lithographischen Technik zu kolorieren, indem er Ton- und später Farbenplatten verwendete, die er vom Lithographen drucken ließ. Auf diese Weise erhielten und behielten diese Blätter ihren originalen, handschriftlichen Reiz, der den späteren farbigen, mehr maschinellen Nachdrucken fehlt. Die guten Blätter sind in nur wenigen Exemplaren sorgfältig hergestellt worden; heute sind sie äußerst selten, also kaum mehr erreichbar.

Der Steindruck ergab schließlich auch Schwierigkeiten mancher Art, die für Thoma sehr spürbar wurden. Er, der es liebte, an seinen Arbeiten immer wieder zu bessern und zu ändern, mußte die Unhandlichkeit der schweren Lithographensteine besonders unangenehm empfinden. Vom Jahre 1896 ab zeichnete er die graphischen Arbeiten nicht mehr auf den Solnhofener Stein, sondern auf dünne Aluminiumplatten, die in dieser Zeit für den lithographischen Druck aufkamen. Sie waren leicht transportabel, mühelos aufzubewahren und für Veränderungen immer zur Hand. So entstanden in den Jahren 1896—1908 die sogenannten Algraphien (Abb. 22—49).

Die von Breitkopf & Härtel später in größerer Auflage hergestellten Nachbildungen nach vielen beliebt gewordenen Tacho-, Litho- und Algraphien, stehen an Qualität des Druckes den Originalblättern bedeutend nach. Sie wurden oft gar nicht von den alten Platten gedruckt, sondern von neu hergestellten, die in der Bearbeitung, in den Tonwerten, manchmal sogar im Format nicht mit den Originalblättern übereinstimmten.

Die Technik der Thomaschen Radierungen wurde bereits oben in anderem Zusammenhang mit den eigenen Worten des Künstlers dargelegt. Es war die Rede von der vernickelten Zinkplatte, in die Thoma mit der kalten Nadel seine Zeichnungen einritzte. Dabei wurde der beinahe stahlharte Nickelüberzug durchstoßen und die Zeichnung in das weiche Zink hineingearbeitet. Diese eigene Erfindung des Künstlers gewährte den Vorteil, daß einmal die Vernickelung den Druck der Presse gut aushielt, dann aber auch, daß das unter der dünnen Oberfläche liegende weiche Zink der leicht ritzenden Nadel willig nachgab. Die Nachteile bestanden darin, daß die vernickelte Zinkplatte nicht verstählt werden konnte und deshalb auch viel leichter verbraucht war, als etwa eine verstählte Kupferplatte. Häufig hat

Thoma, besonders bei leichten Schattierungen, die Nickeldecke nur so oberflächlich bearbeitet, daß nach wenigen Abzügen die scharfen Konturen allein sichtbar blieben, alle zarten Feinheiten verschwanden und die Platte ein neues Überarbeiten erforderlich machte. Daß diese Art der Plattentechnik immer die Möglichkeit offen ließ, nachzuarbeiten, zu bessern und zu ändern, geriet vielen Radierungen Thomas nicht gerade zum Vorteil. Noch nach Jahren nimmt Thoma eine alte Platte wieder vor, um sie weiterzubilden. Abgesehen davon, daß deshalb niemals der gegenwärtige Zustand einer Arbeit als endgültig angesehen werden kann, schafft dieses Zusammentreffen verschiedenster, oft Jahre auseinanderliegender Arbeitsperioden manchmal an einem Blatt stilistische Zwiespältigkeiten. Nicht selten hat eine Radierung ihre stille und klare Größe im Laufe der Zeit dadurch verloren, daß der Künstler allzuviel in sie hineingetragen hat. Manche Platte wurde schließlich so zugedeckt, daß sie kein klares Bild mehr gab und unbrauchbar wurde. Die Unmittelbarkeit des Erlebnisses ging unter im Fleiß der nie zufriedenen Arbeit.

Unsere Abbildungen, die aus dem umfangreichen und noch immer nicht abgeschlossenen graphischen Werk des Meisters eine charakteristische Auslese zu bringen sich bemühen, zeigen Arbeiten aller Motive aus allen Schaffensperioden; und zwar wollen sie Hans Thoma als Graphiker so zeigen, daß er als der große und reine Künstler mit seinem erstaunlichen formalen und malerischen Können vor uns steht.

Wollte man es unternehmen im einzelnen festzulegen, welche Vorwürfe Thoma in seinen Werken behandelt hat, so müßte man den ganzen Umkreis des Natur- und Menschenlebens mit seinen unzähligen religiösen Vorstellungen und sagenhaften Phantasien einzeln benennen. Es gibt kaum ein Motiv, das man im Thomaschen Gesamtwerk nicht irgendwie behandelt fände.

Wie bei seinen Gemälden, so nimmt auch innerhalb seiner Graphik die Landschaftsdarstellung den umfangreichsten und wohl wertvollsten Raum ein. Mit ihr besonders reiht er sich der malerischen Tradition deutscher Landschaftskunst des 19. Jahrhunderts an, in der überhaupt die badische Malerei mit einer Reihe großer Künstler eine bestimmende Rolle spielt. Thoma hat diese Landschaftskunst zur vollkommenen Höhe und Vollendung geführt.

Er gilt, und ganz gewiß mit Recht, als der Maler und Schilderer des Schwarzwaldes. Die Tatsache, daß im Schwarzwald seine Wiege stand, ist

für Thoma von einer viel schwerwiegenderen und nachhaltigeren Bedeutung als wohl sonst für einen Künstler die Gegend seiner Geburt. Im tiefsten mit seiner Heimat verwurzelt, geistig ganz in ihr verankert, hat er nie und nirgends seine Schwarzwaldaugen verleugnet. Der Vielgereiste, der Italien mehrfach innerlichst erlebt, auf den die differenzierte Kunst der Franzosen, insbesondere die Malerei Courbets und Corots bedeutenden Einfluß ausgeübt hat, der in England und Holland gewesen ist, hat sich niemals in fremde oder fremdländische Art verloren. Mit einer Selbstsicherheit, einer unbeirrbaren Konsequenz, die höchster Bewunderung wert ist, hat er seiner inneren Stimme allein gehorcht. So finden wir, daß er Italien und seine Landschaft im Grunde nicht mit anderen Augen gesehen und sie in keiner anderen Weise geschildert hat (Abb. 33, 39, 80), als etwa seinen Heimatsort Bernau.

Trotz aller Heimatverbundenheit bei der Schilderung der Landschaft des Schwarzwaldes und des Oberrheins, hat die große geistige Gewalt Thomas ihn vor der naheliegenden Gefahr bewahrt, ein Heimatkünstler im eingeengten und peinlichen Sinn dieses Wortes zu werden. Das heißt auch hier wieder, daß in den unzähligen Darstellungen die Berge und Täler, Tannen und Bäche, Wolken und Schindelhäuser nicht in ihrer zufälligen Vereinzeltheit, nicht in der sentimentalen naturgegebenen Schönheit ihrer tatsächlichen Existenz abgeschildert sind, sondern daß der Künstler durch die Kraft seiner malerischen Begabung und durch die hohe Geistigkeit seiner Naturerfassung den Einzelfall — Baum oder Bach — ins allgemeine erhoben, ihn von seiner örtlichen Gebundenheit erlöst und ihm so in der Darstellung nicht etwa nur badische oder deutsche, sondern menschliche, kosmische Geltung und Bedeutung gegeben hat. Es ist seinen Zeitgenossen nicht leicht gewesen, diese Größe in den Werken Thomas zu erkennen und sie abzusondern von der provinziellen Beengtheit anderer Künstler, die das Wesen ihrer Heimatkunst mehr in der ersten, statt in der zweiten Hälfte dieses Wortes finden zu müssen glaubten.

Greift man aus der großen Reihe der reinen Landschaftsschilderungen Thomas ein Blatt heraus, wie, um nur ein Beispiel zu nehmen, die Algraphie „Blick auf St. Blasien“ (Abb. 43), so wird die geistvolle Größe eines solchen Bildgedankens offensichtlich und deutlich. Ein gewaltiges Stück Welt wird hier beinahe intim zusammengeschlossen, ohne dabei die Unendlichkeit des Raumes einzubüßen. Im Vordergrund gibt, als Standpunkt des Künstlers

und des Betrachters, der wuchtige Bergabhang den großen Maßstab. Sein Massiv korrespondiert mit den mächtig hingelagerten Säulen der tannenwaldbedeckten Berge links und rechts, die den Blick nach dem Ort im Hintergrund flankieren. Dahinter schließen wellige Bergrücken das Tal, deren sanfter Linienzug zusammengeht mit dem fließenden Abschlußkontur, der vom Bergrücken des Vordergrundes überleitet zur bewegten Linie der Straße in der Tiefe. Ihr in harten Kurven ins Bildinnere stoßendes Liniengefüge hat eine eminent raumbildende Gewalt. Nervös und beweglich schafft sie einen scharfen Gegensatz zu der ruhenden Schwere der Berge. Das Ganze krönen schwere Wolken am Himmel, die fleckige Schatten auf die Erde werfen. Präzis und prägnant wie der lineare Bau des Bildes ist seine malerische Fleckverteilung: die akzentuierenden Dunkel der Bergabhänge werden vom hellen Wiesental übergeleitet zur bedeutenden Grelle der leuchtenden Straße. Als lichter Abschlußstreifen am oberen Bildrand der Himmel. Die ganze Darstellung vermeidet jede Kleinlichkeit. Formal und malerisch hat dies 1899 entstandene Blatt den Bildgedanken eines Gemäldes aus dem Jahre 1870 graphisch auf die letzte Formel gebracht.

Um reizvolle Motive war Thoma nie in Not. „Mir hat immer die Landschaft den stärksten Eindruck gemacht, in der ich mich aufhielt. Da ich zur Landschaft in meiner Eigenschaft als Maler auch die Wolken und das Himmelsblau — das atmosphärische Licht — das Spiel der Schatten mit dem Lichte, die daraus hervorgehenden Farbenwirkungen, das Fließen des Stroms, das Wogen des Grases im wehenden Wind und noch viel dergleichen Dinge, die überall sind, rechne, so fand ich überall schöne Landschaft, die für mich eindrucksvoll war.“

Landschaften ohne Menschen in ihr finden sich in Thomas Werken selten. Für sein Empfinden ist der Mensch eins mit der Natur, ihr entsprossen wie eine Blume. Wenn er so z. B. einen Bauernkopf auf den Stein zeichnet, dann füllt den Hintergrund eine Darstellung des bäuerlichen Lebens, und dem wetterharten Antlitz entspricht ein knorriger, verästelter Baum, der seinerseits bäuerliches Wesen ausdrucksvoll charakterisiert (Abb. 8). Seine Schilderungen des menschlichen Lebens sind regelmäßig dem bäuerlichen Dasein entnommen, als dem Menschenkreis, der am ursprünglichsten die Natur erlebt und sie ebenso widerspiegelt. Diese Darstellungen, gerade auch in der Graphik, sind es gewesen, die der Volkstümlichkeit Thomas den

Weg geschlagen haben. Die frohe Mutter mit ihren Kindern, die märchenerzählende Großmutter, der Dorfgeiger, der Sämann, der flötende Hirte, Schnitter und Wanderer kehren als Motive immer wieder.

Die Arbeiten dieser Art, so sehr, oder besser, weil sie volkstümlich geworden sind, haben freilich vielen unnaiven zeitgenössischen Kunstfreunden den Weg zu Hans Thomas Kunst lange verbaut. Ihrem an der aufgelockerten Malerei und Graphik des französischen Impressionismus, an dessen l'art pour l'art geschulten Auge waren Thomas Arbeiten ihrer inhaltlichen Belastung wegen suspekt. In seinem Aufsatz „Dürfen Bilder Geschichten erzählen" sagt er selbst zu diesem Thema: „Es kommt ja doch schließlich ganz darauf an, was in dem Bilde erzählt wird und w i e es erzählt wird." Ein Blatt wie die „Frühlingslandschaft" (Abb. 31), auf dem ein flötender Hirtenknabe einem Mädchen und mehreren Kindern vorbläst, ist, als graphische Leistung betrachtet, ein bis in alle Einzelheiten schlechthin vollkommenes Werk.

Bemerkenswert, wie in vielen Thomaschen Werken, ist gerade auch in diesem Blatt der musikalische Gehalt, der in ihm steckt. So wie die tiefere Eigenart der gesamten Kunst Hans Thomas ein stark volksliedmäßiges Element trägt, so hat ihn rein gegenständlich die Schilderung musikalischer Szenen häufig gereizt; singende Kinder, Flöten- und Schalmeienbläser, Lauten- und Violinenspieler wurden immer wieder dargestellt. Was aber in einem Blatt wie dieser farbigen Frühlings-Lithographie so stark musikalisch anmutet, ist nicht allein der gegenständliche Vorgang, sondern der rhythmisch bewegte Aufbau und Verlauf des Bildganzen. Die expressive Gewalt etwa der in sich verschlungenen, zarten Äste der Baumgruppen vermittelt die Empfindung liedhafter Melodien, zu denen die geschichteten Wolkenballen starke Harmonien und begleitende Akkorde abgeben.

Eine besondere Rolle im graphischen Schaffen Thomas spielen seine Bildnisse. Früh schon hatte er versucht, Aufträge für lithographierte Porträts zu erhalten. Sie gingen aber nicht so zahlreich ein, wie er erwartet und gewünscht hatte. In diesen Menschendarstellungen gibt sich seine große Kunst vielleicht am reinsten und unmittelbarsten. Mit unbedingter sachlicher Konzentration, schlicht und deshalb besonders eindrucksstark müht er sich in seinen Porträts um die Freilegung des inneren Menschen. Eines der stärksten dieser Blätter ist vielleicht das Mädchenbildnis (Abb. 59), das eine sturmbewegte

Landschaft umgibt. Der große Hut beschattet ein scharf geprägtes Antlitz, das eine innere Erregung verrät, zu der die aufgepeitschte stürmische Welt den gemäßen Rahmen bildet. Die Gegensätze des Schwarz-Weiß, die huschenden Schwärzen und Lichter sind in dieser Radierung zu einer bei Thoma seltenen malerischen Auflockerung und Mannigfaltigkeit geführt. Daneben wirkt das „Frauenporträt" (Abb. 67) wie ein unbewegter, abgrundtiefer Schwarzwaldsee. Der Kopf wird durch starke Linien in großen auf die letzte Vereinfachung zurückgeführten Formen gebildet. Die Monumentalität der Auffassung und die meisterliche Sicherheit der Strichführung machen dieses Porträt groß und bedeutend. Seine Selbstbildnisse aus allen Schaffensperioden könnten für sich allein den Arbeits- und gleichzeitig den Lebensweg des Meisters bezeichnen und entwicklungsmäßig zutage legen.

Die religiösen Darstellungen nehmen im Gesamtwerk Thomas einen beträchtlichen Raum ein. Sie gehen jedoch nicht als scharf gesonderte Erscheinungen neben den weltlichen Motiven einher. Sondern so, wie ihm der Mensch gewissermaßen aus der Natur herauswächst und mit ihr eine innige Einheit bildet, so finden sich beide, Natur und Mensch, im Höheren, Göttlichen. Dieser religiöse Glaube bricht in allen seinen weltlichen Darstellungen durch, so daß sich die Menschen und die göttlichen Personen beinahe auf einer Ebene treffen. Eine Mutter mit ihrem Kinde wird ihm alsbald zur Madonna, so wie seine Schilderungen der Mutter Gottes das urhaft Mütterliche betonen. (Abb. 1, 48, 97.) Seine männlichen Heiligen, selbst seine Christusdarstellungen, muten an wie Menschen, denen man täglich begegnen könnte; sie scheinen alle im Schwarzwald geboren, so sehr trägt ihr Antlitz einen beinahe badischen Typus. In der Algraphie „Christus und Nikodemus" (Abb. 49) hat Thoma der Gestalt des Nikodemus unverkennbar seine eigenen Gesichtszüge geliehen.

Diese Einheit von Mensch, Gott und Natur führte den Meister auch zur Verschmelzung von Natur- und Menschenschilderungen mit Darstellungen phantastischer, unirdischer Wesenheiten. Seinem Blicke belebt sich die Natur mit musizierenden Putten und Engeln, an der Quelle sieht er die Quellnymphe sitzen, aus dem Meere tauchen fabelhafte Meerweiber auf, der Geist des Gebirges wird im Berggreis lebendig, das Reich der Luft birgt wundersame Vögel, Amor und Tod kämpfen um ein junges Liebespaar. Unübersehbar ist die Folge dieser aus seiner überreichen Phantasie geborenen Fabelwesen.

Die Sagen und Mythen der Vergangenheit sind ihm so greifbar gegenwärtig, daß sie durch seine Kunst uns sichtbar werden. Vor allem haben ihn auch die Gestalten aus den Werken Richard Wagners, dem und dessen Kunst er sehr nahe stand, stark bewegt: Wotan, Brunhilde, Siegfried, Mime und Alberich, die Nibelungen und die Walküren kehren im graphischen Schaffen ebenso wieder, wie in seinen Gemälden. Eine Reihe von Steindrucken mit diesen Motiven sind als Figurinen für die Bayreuther Bühne entstanden. („Hans Thomas Kostümentwürfe zu Richard Wagners Ring des Nibelungen." Mit einer Einleitung von Henry Thode. Breitkopf & Härtels Verlag 1896.)

Daß uns heute viele Arbeiten dieser sagenhaften und mythischen Vorwürfe an die Bedeutung der anderen Werke des Künstlers nicht heranzureichen scheinen, das darf und muß gesagt werden, ohne daß hierdurch die überragende Größe des Meisters, den wir in gewisser Hinsicht als den größten der heute lebenden bildenden Künstler anzusprechen haben, im geringsten angezweifelt oder vermindert würde. Seine unmittelbare und ursprüngliche, in einem ganz großen Sinn naive Art und Begabung mußte eine Diskrepanz erzeugen, wenn sie sich anschickte, unnaive, theatralisch oder intellektuell beschwerte Motive zu gestalten.

Mit der Anführung dieser Stoffgruppen ist das graphische Schaffen Hans Thomas noch immer nicht erschöpft. Eine gewaltige künstlerische Arbeitsleistung steckt schließlich in den Mengen von Kleingraphiken, die der Künstler als Illustrator zum Zwecke der Buchausstattung geschaffen hat. Umschläge, Titelbilder, Vignetten, Kopf- und Schlußstücke zu eigenen und fremden Buchwerken sind so in großem Umfang entstanden. Sie zeigen, daß das illustrative Element, das im Grunde aus allen graphischen Werken Thomas hervortritt, sich im Buchschmuck erst voll und ganz ausgeben kann. Als Hauptwerke dieser Art sind zwei Bücher zu nennen, die Hans Thoma zusammen mit seinem Freunde Henry Thode herausgegeben hat.

Das erste und bedeutungsvollste waren die im Jahre 1892 erschienenen „Federspiele", Zeichnungen, die Thoma an Thode sandte, auf die dieser dann mit Versen antwortete. Zwanglose Blätter schuf hier der Künstler, so wie sie entstehen, wenn die Zeichenfeder, rein den Eingebungen augenblicklicher Phantasie gehorchend, leicht über das Papier geht. So wurde ein wahres Schatzkästlein gefertigt, angefüllt mit den mannigfaltigsten Köstlichkeiten

intimer Graphik. Die erste Auflage, heute ein seltenes Sammlerstück, erschien in Steindrucken; die nächstfolgenden Auflagen wurden durch Autotypien vervielfältigt. Aus dieser ganz ursprünglichen Niederschrift vieler Einfälle hat Thoma später manche Einzelheit als Gemälde oder als besonderes graphisches Blatt ausgeführt. Das zweite reich illustrierte Werk war: „Der Ring des Frangipani“. Ein Erlebnis von Henry Thode. Mit Zierleisten und Schlußvignetten von Hans Thoma. (Frankfurt am Main 1895.)

Als besonders umfangreiche Arbeit ist außerdem noch Thomas „Immerwährender Kalender“ anzuführen. Der I. Teil enthält außer dem Umschlag zwölf algraphierte Blätter aus den Jahren 1881—1901, die bildlich-mythologisch charakterisierende Darstellungen der Monate zeigen; der II. Teil (1902—1903) birgt ebenfalls zwölf Algraphien, Versinnbildlichungen der sieben Planeten als Jahresregenten, der zwölf Himmelszeichen mit lustigen Versen, des Chronos usw. Diese beiden Teile wurden 1911 von Thoma als ein einziges Werk unter dem Titel „Chronos“ in etwas veränderter Weise herausgegeben. Ein anderer Immerwährender Kalender mit dem Untertitel „zugleich Rheinländischer Hausfreund 1906“, erschien als Jahresgabe des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein. Seine Blätter, von Zinkätzungen gedruckt, verbanden früher bereits verwandte Motive mit neuen vielfältigen Darstellungen.

Diese größeren graphischen Werke umkleidet endlich noch eine beträchtliche Zahl von Exlibris, gebrauchsgraphischen Arbeiten (Briefköpfe, Tischkarten usw.) und Postkarten.

Und heute, nach dem 81. Geburtstage des Meisters, quillt der Born seines graphischen Schaffens noch immer weiter. Noch immer ritzt die zitternde Hand in die blanke Nickelfläche schönheitsträchtige, absichtsvolle Linien, ein Zeichen dafür, wie ihm die graphische Arbeit ans Herz gewachsen ist. Merkwürdig verbindet sich dabei der Geist seiner frühesten Jugend mit dem des Alters: er liebt es, Zeichnungen, die er etwa als Zwanzigjähriger gefertigt hat, nun als Achtzigjähriger mit der kalten Nadel in die Radierplatte zu graben. (Abb. 92). Und wieder, wie in den ersten Jahren seiner graphischen Betätigung, ist er gegenwärtig damit beschäftigt, Lithographien mit dem Aquarell- oder Ölpinsel zu übergehen und ihnen eine buntlebendige, beinahe bilderbogenhafte Starkfarbigkeit zu geben.

Damit ist der Kreis des lithographierten und radierten Werkes Hans Thomas gerundet. Noch mancherlei könnte im einzelnen über die graphischen Arbeiten des greisen Meisters deutscher Kunst ausgeführt werden. Statt dessen sei von ihm zusammenfassend und abschließend der Ausspruch eines anderen deutschen Graphikers, Albrecht Dürers, gesagt, den Thoma in seinen Erinnerungen auch gelegentlich zitiert hat:

„. . . daraus kummt, daß Manicher etwas mit der Federn in ein Tag auf ein halben Bogen Papier reißt oder mit sein Eiselein in ein klein Hölzlin versticht, das wird künstlicher und besser denn eins Andern groß Werk, daran derselb ein ganz Jahr mit höchstem Fleiß macht. Und diese Gab ist wunderlich — denn Gott giebt oft Einem zu lernen und Verstand, etwas Gutes zu machen, desgleichen ihm zu seiner Zeit Keiner gleich erfunden wirdet und etwan lang Keiner vor ihm geweßt und nach ihm nicht bald einer kummt.“



VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Ein Oeuvre-Katalog über das ganze graphische Werk H. Thomas mit bildlichen Wiedergaben sämtlicher Flachdrucke (Tacho-, Litho- und Algraphien), sowie der Radierungen, der Gebrauchs- und Kleingraphik wird bei F. Bruckmann A.-G., München, von Dr. Jos. Aug. Beringer vorbereitet. Die hier als Katalog-Nummern vermerkten Zahlen, die auch den Titeln unter den Abbildungen angefügt sind, entsprechen den Angaben des von Jos. Aug. Beringer herausgegebenen Graphik-Kataloges: „Hans Thoma, Griffelkunst" (Frankfurt a. Main, 1916).

ABBILDUNGEN IM TEXT

TAFELN

Tachographien (T), Lithographien (L), Algraphien (A)

RADIERUNGEN

HERGESTELLT IN DER BUCHDRUCKEREI
A. WOHLFELD IN MAGDEBURG.

EINBAND VON
PROF. H. WIEYNCK, DRESDEN.

DIESES EXEMPLAR DER
VORZUGSAUSGABE TRÄGT DIE NUMMER

144.

Abbildungen





Ruhe auf der Flucht (B. 4)





Triton und Nereide (B. 8)





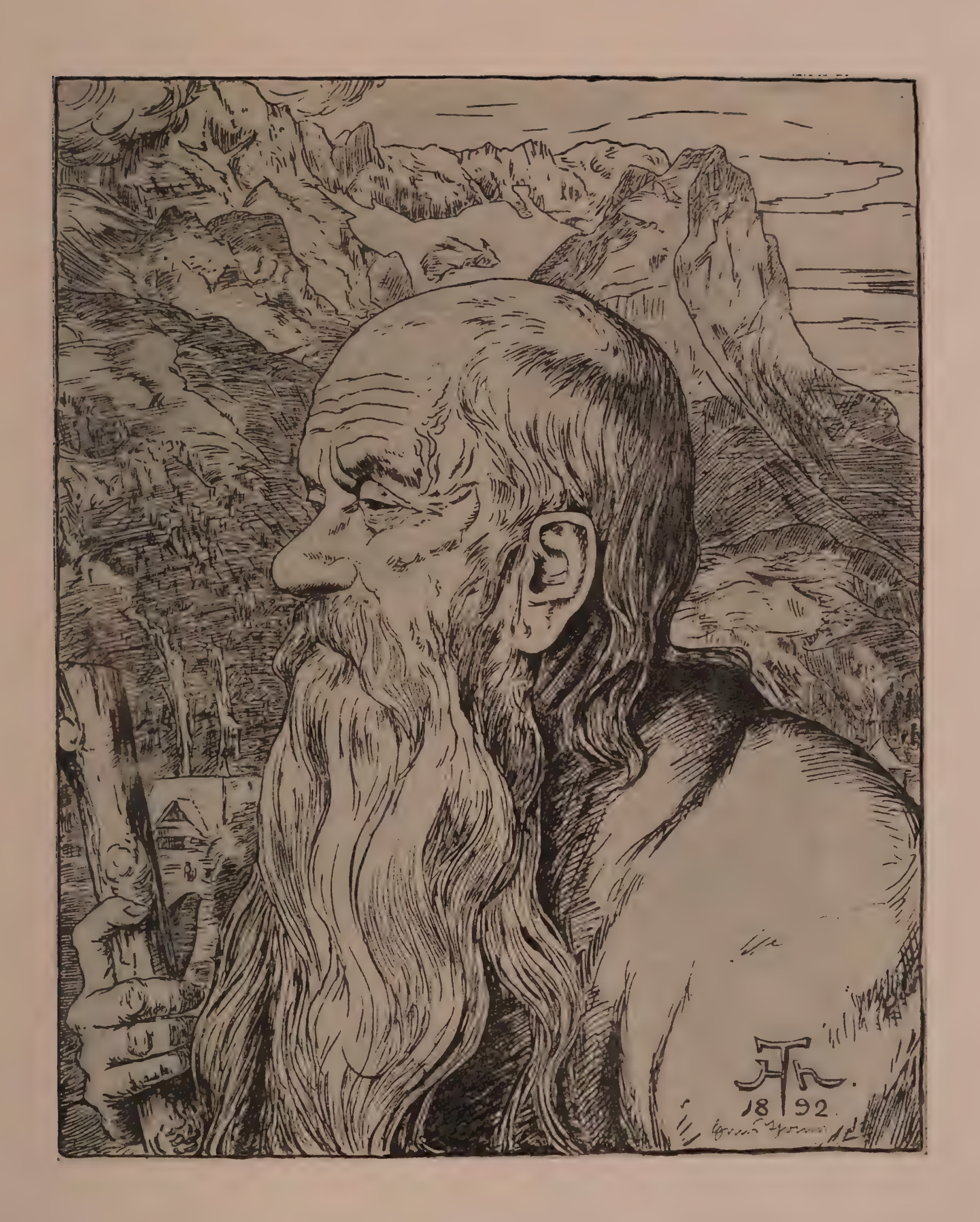
Mutter und Kinder (B. 12)





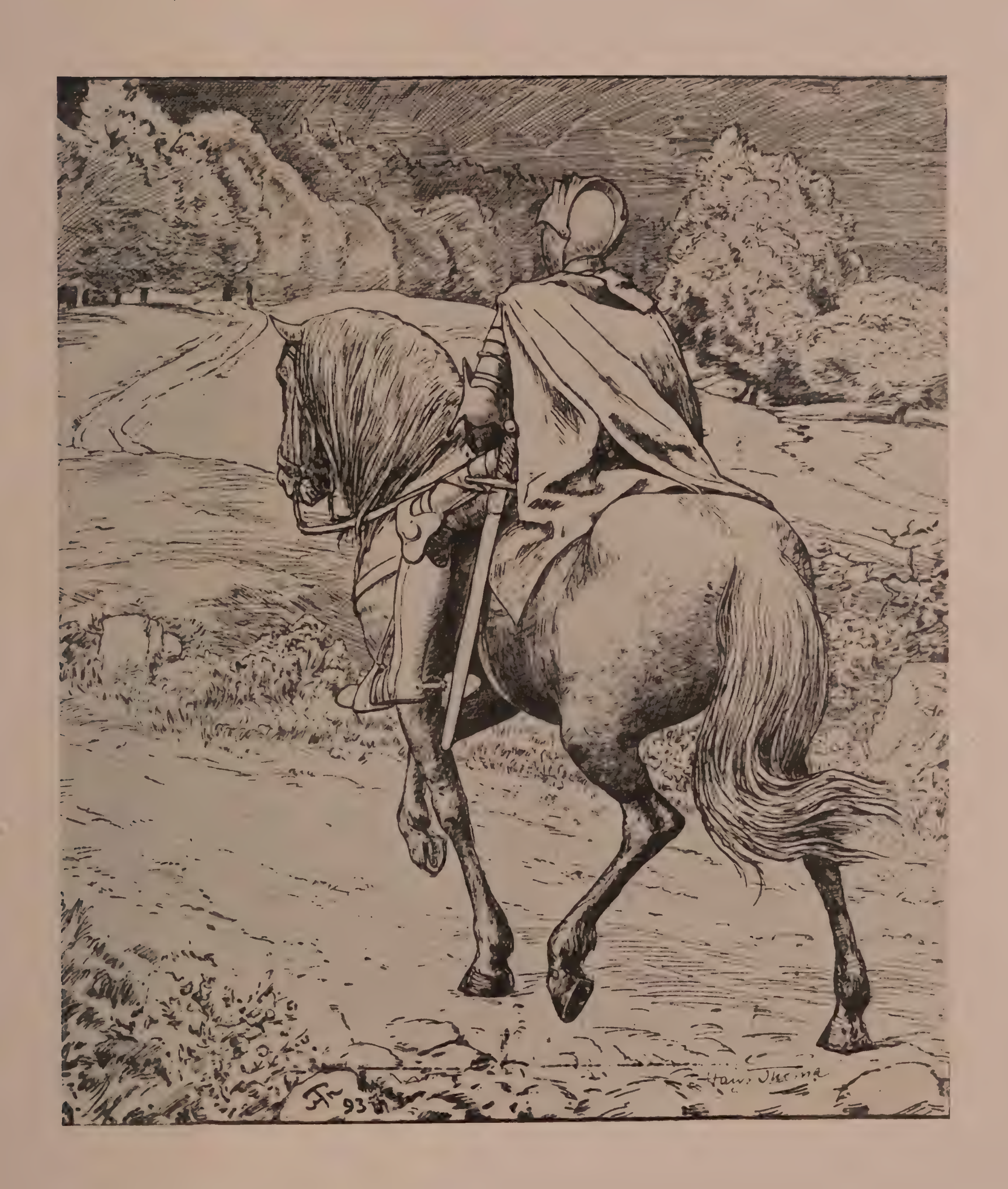
Großmutter und Kind (B. 19)





Berggreis (B. 20)





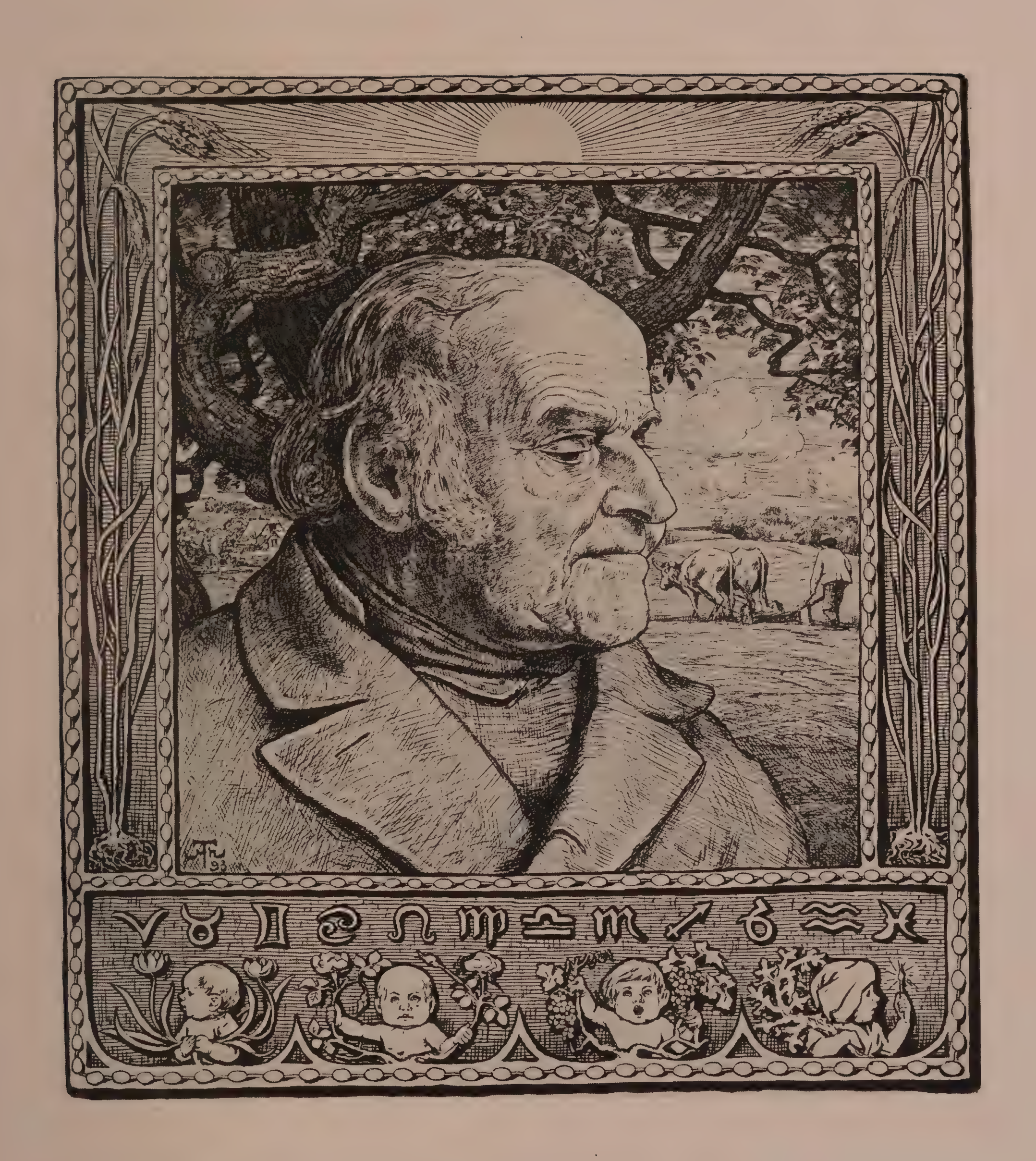
Einsamer Reiter (B. 29)





Märchenerzählerin II (B. 31)





Bauernkopf (B. 36)





Der Dorfgeiger (B. 38)



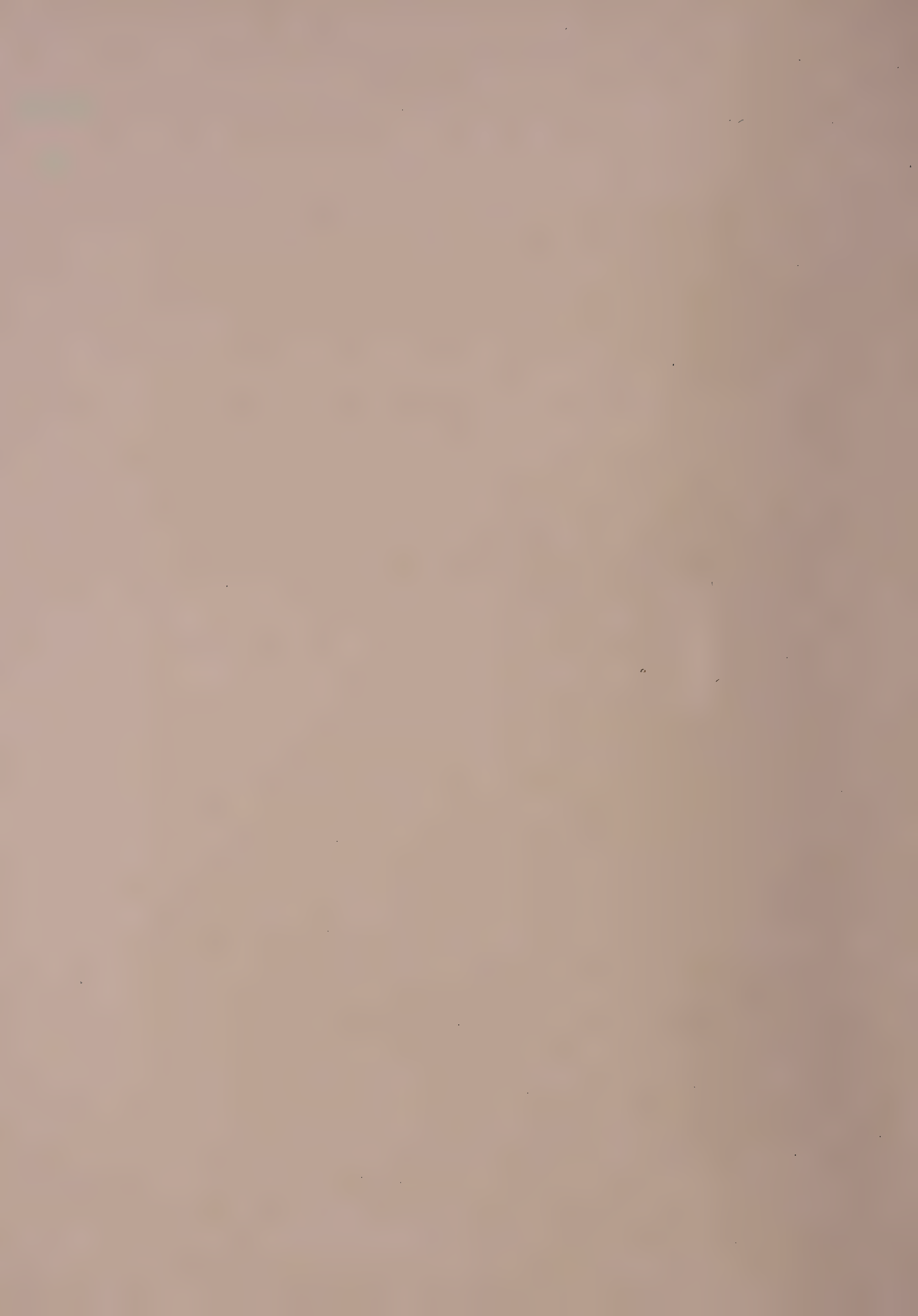


Musizierender Knabe (B. 41)





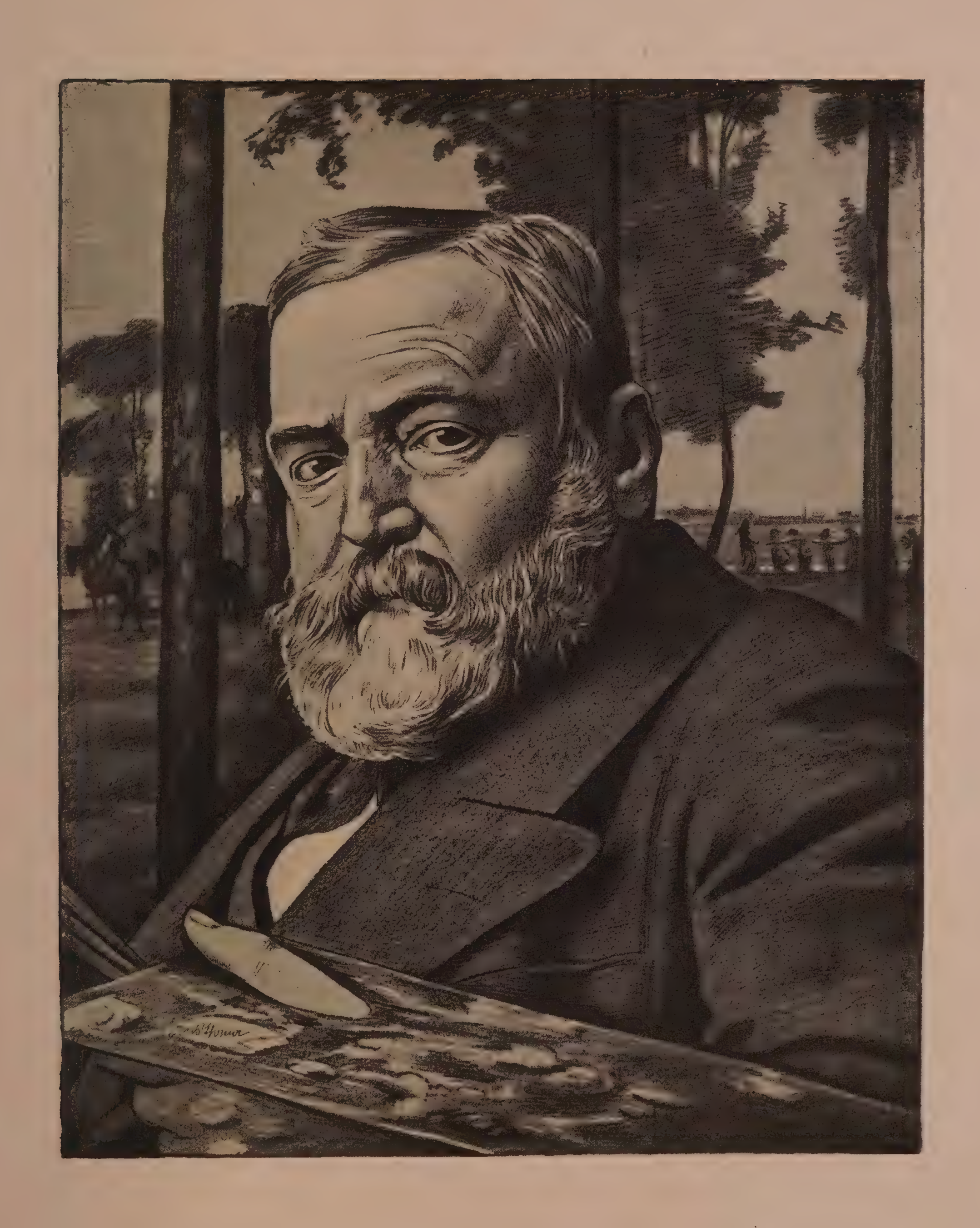
Quellnymphe (B. 46)





Taunuslandschaft (bei Oberursel) (B. 47)



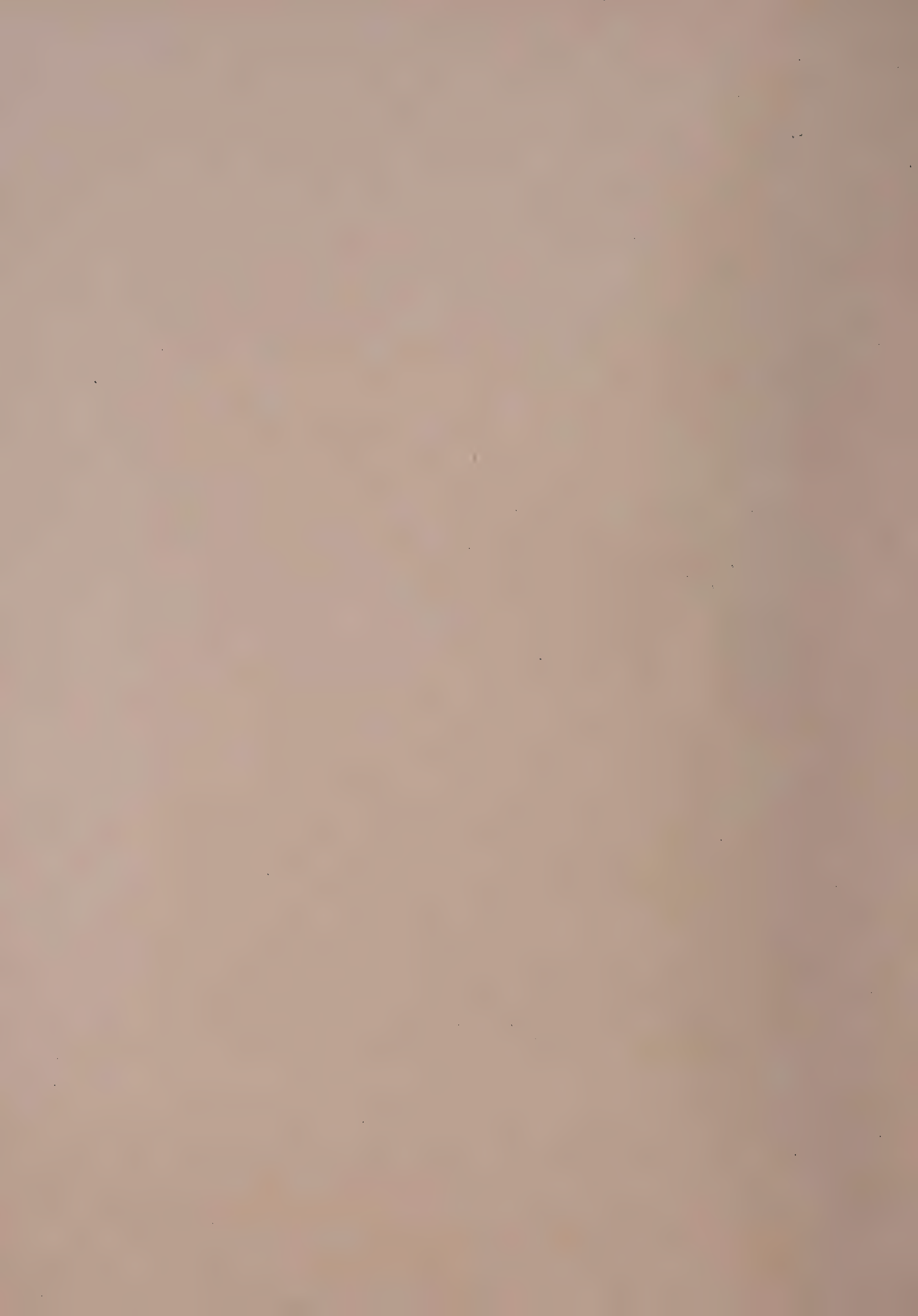


Selbstbildnis (B. 51)



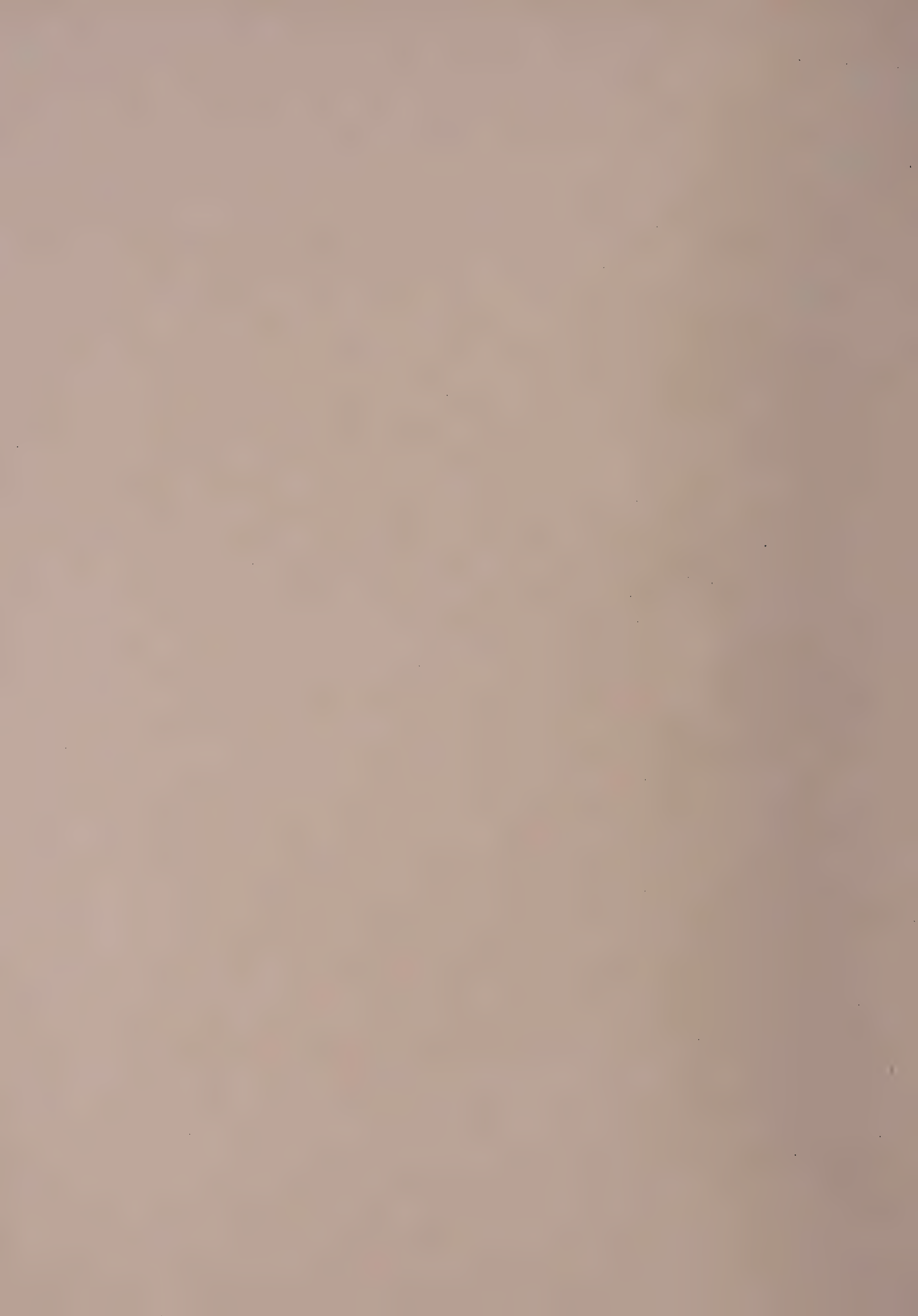


Porträt der Mutter (B. 52)





Schreibendes Mädchen (Briefschreiberin, Frl. A. Th.) (B. 53)



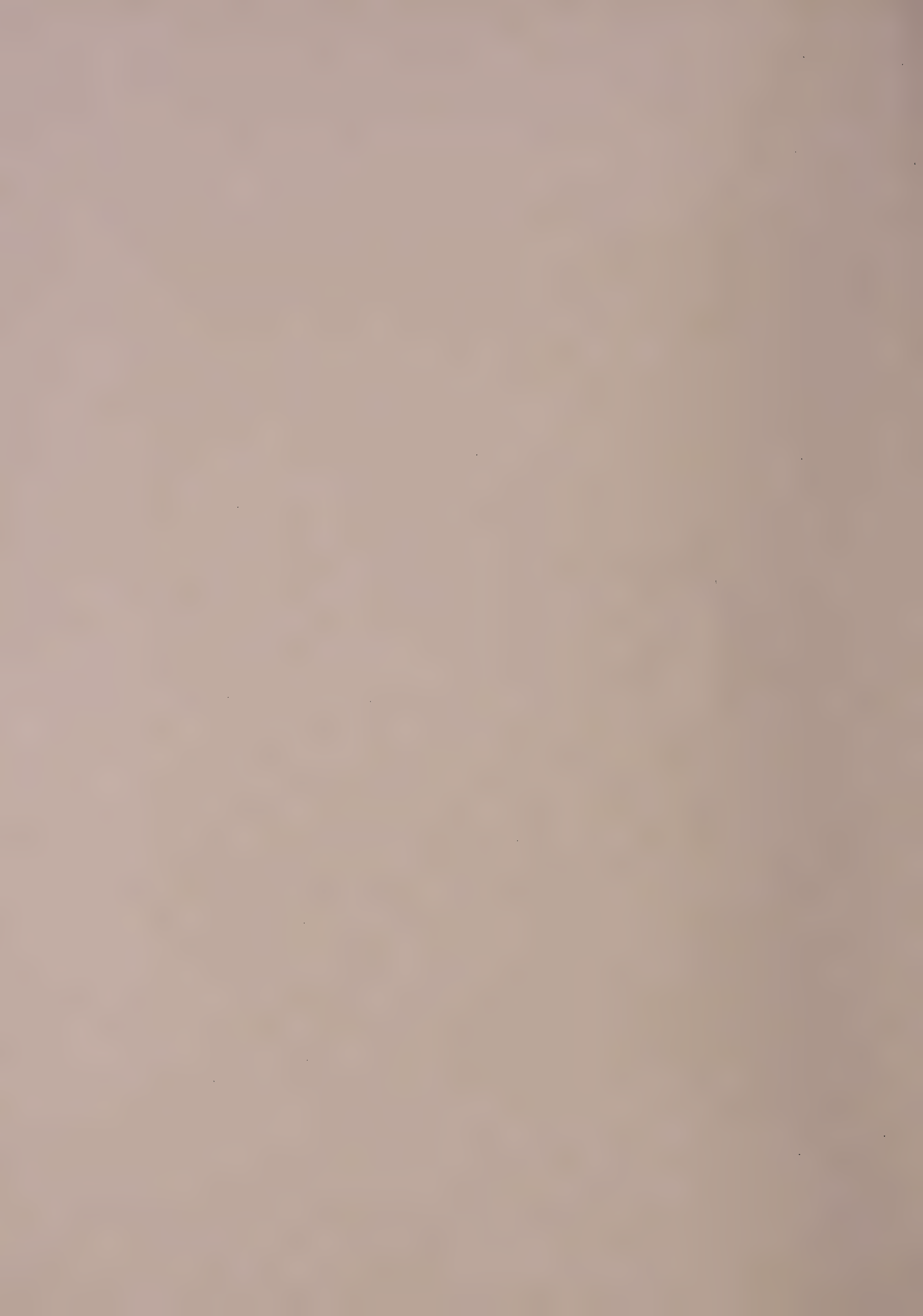


Schwarzwaldgärtchen (B. 58)





Kastanienhain in Oberursel (B. 60)





Frühling im Taunus (B. 61)





Christophorus (B. 63)





Zitronenverkäuferin (B. 68)





Bernaubach (B. 69)





Das Bächlein (B. 70)



Schwarzwaldlandschaft (B. 71)

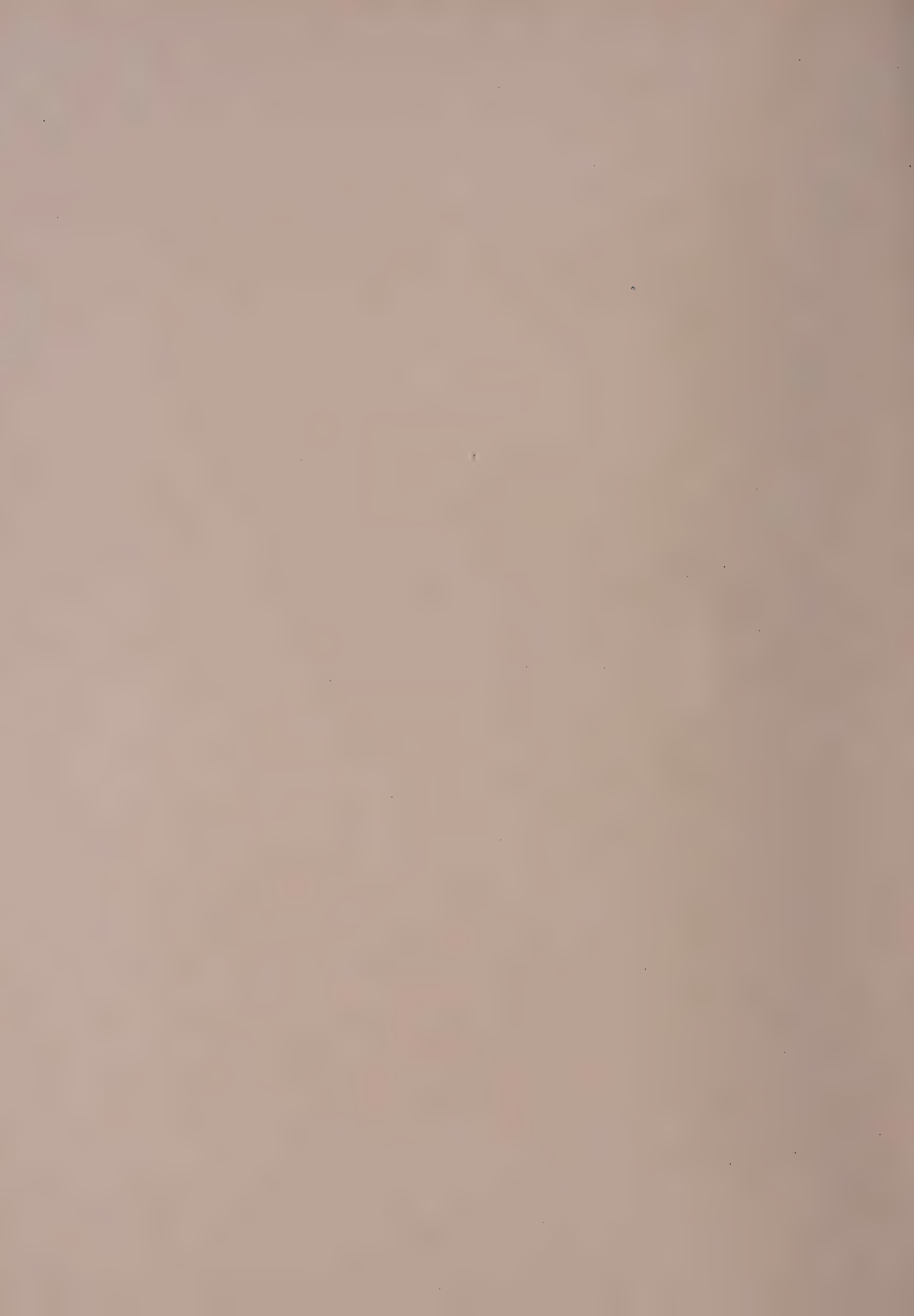


Schwarzwaldbächlein (B. 72)





Schnitter Tod (B. 76)





Schwarzwaldhaus bei Happach (B. 77)





Happacher Sägemühle (B. 78)



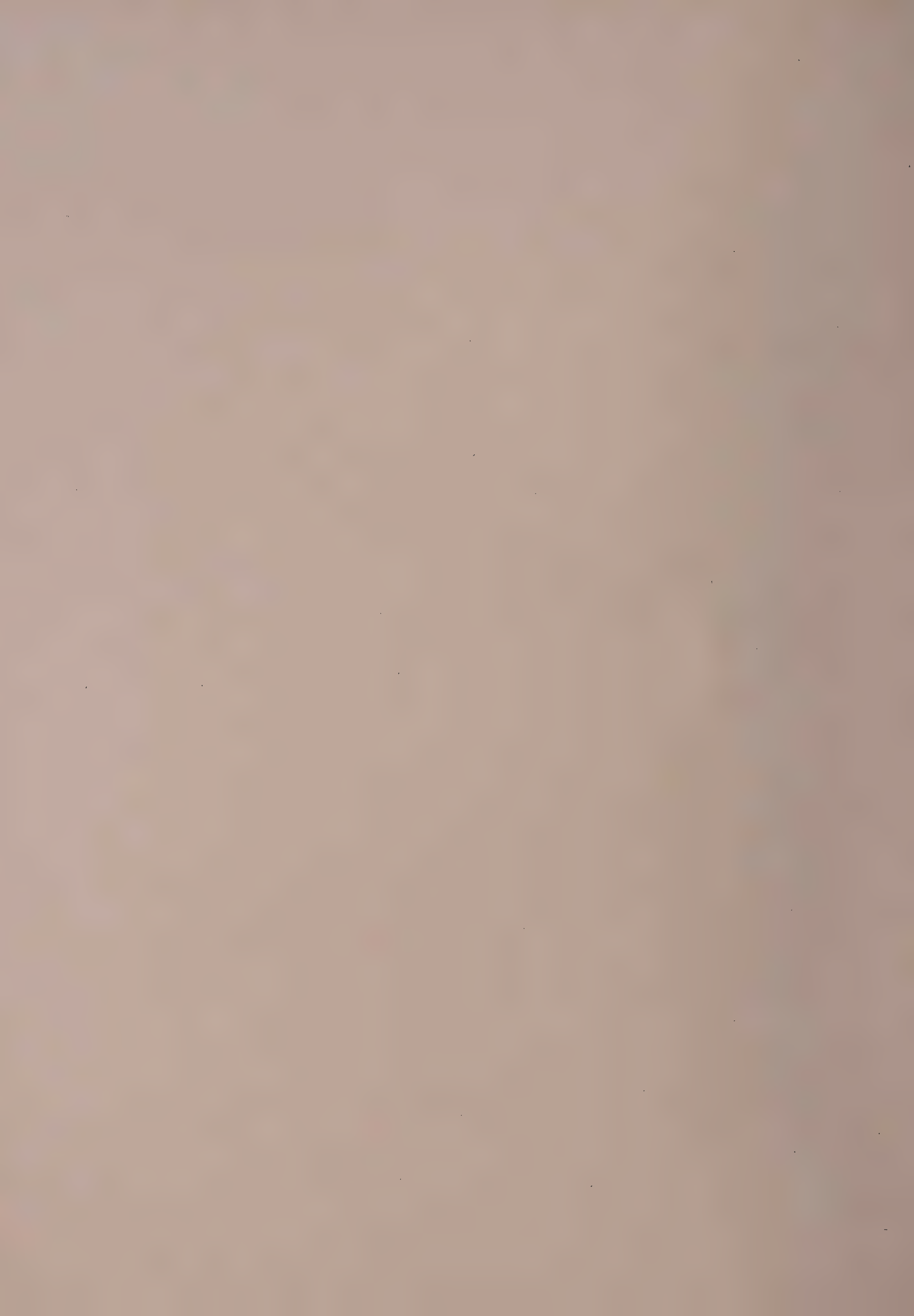


(B. 84) Sämann I.





Amor auf Vogel (B. 87)





Aus Bernau, Schwarzwaldhaus (B. 88)



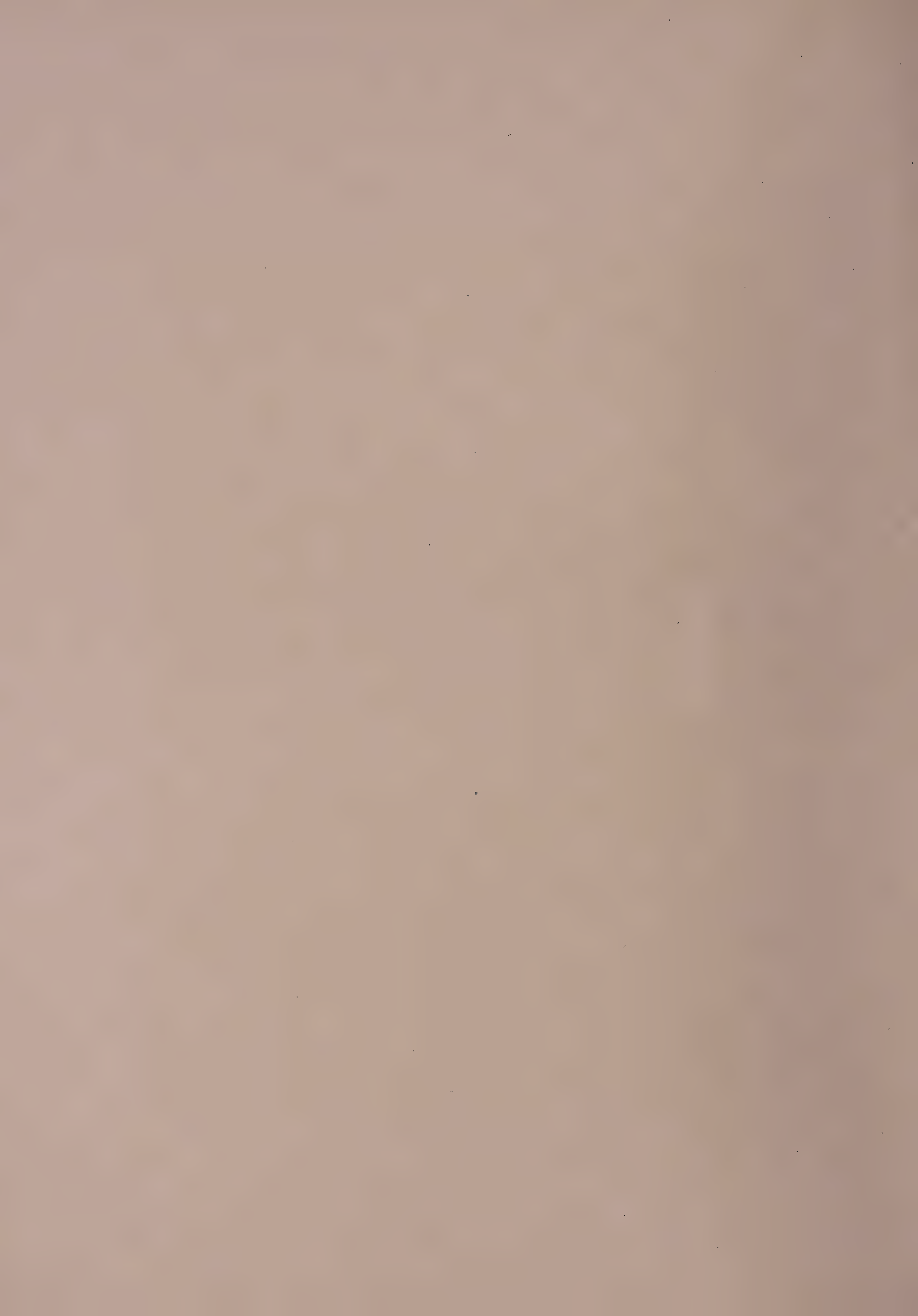


Frühlingslandschaft (B. 90)





Meerweib (B. 91)



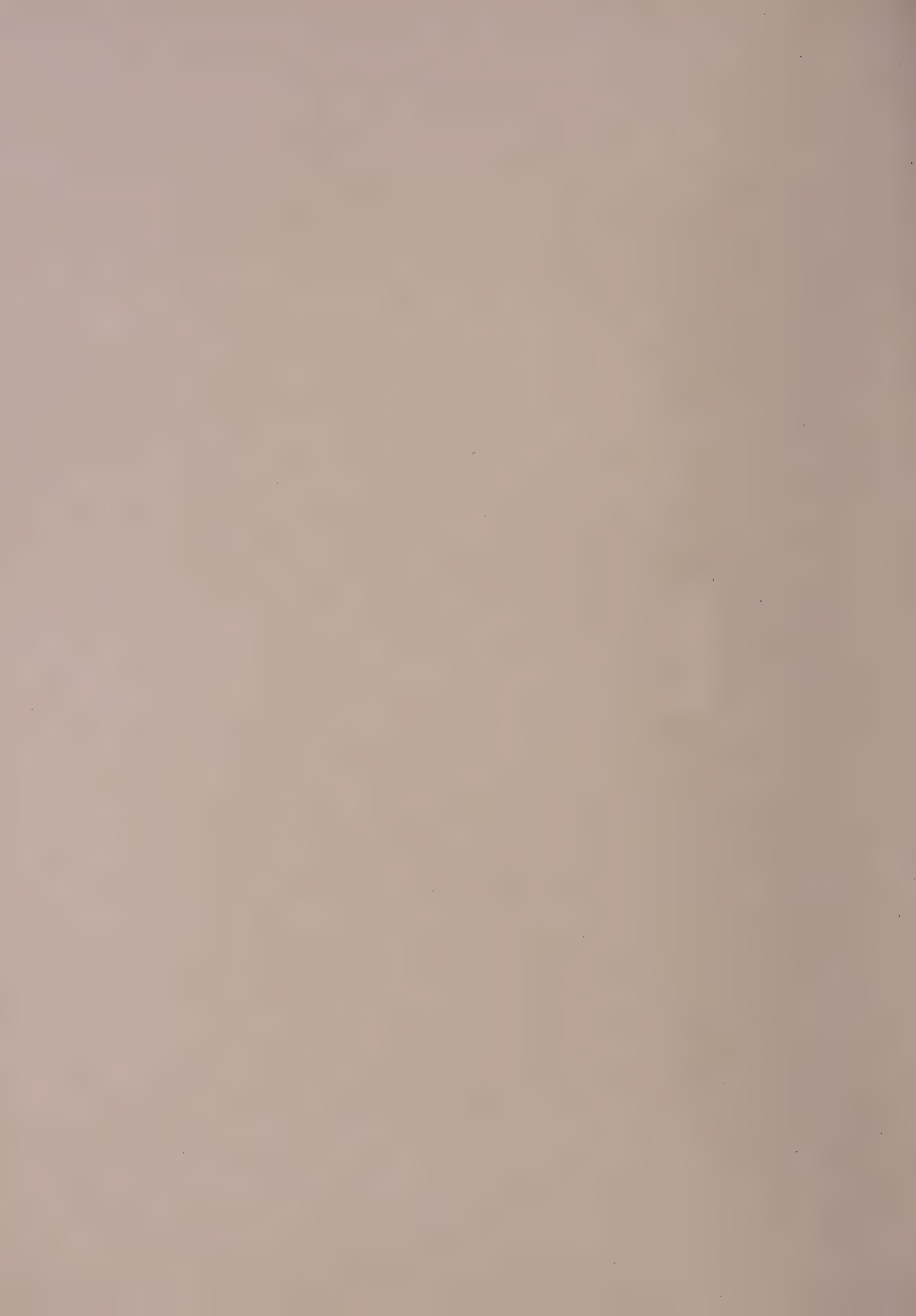


Gardone (B. 93)





Junger Dichter (B. 94)





Sommerabend an der Nidda (B. 97)





Mondscheingeiger (B. 99)





Taunuslandschaft (B. 100)





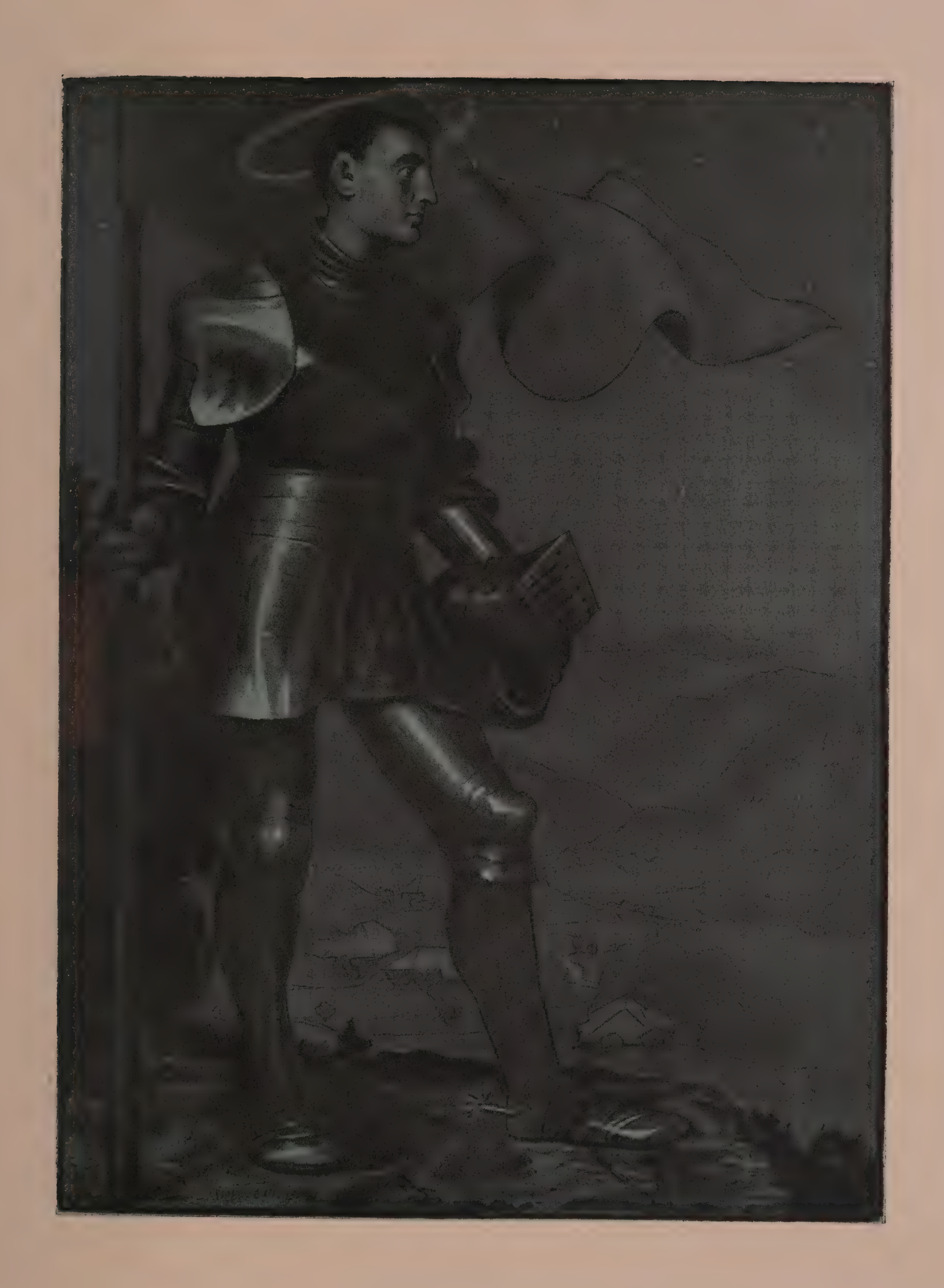
Gardone di Sopra II (B. 101)





Abend (Waldidyll, Fischer) (B. 102)





Der Talhüter II (B. 105)





Bernau (B. 106)





Blick auf St. Blasien (B. 109).





Frühling am Main (B. 111)



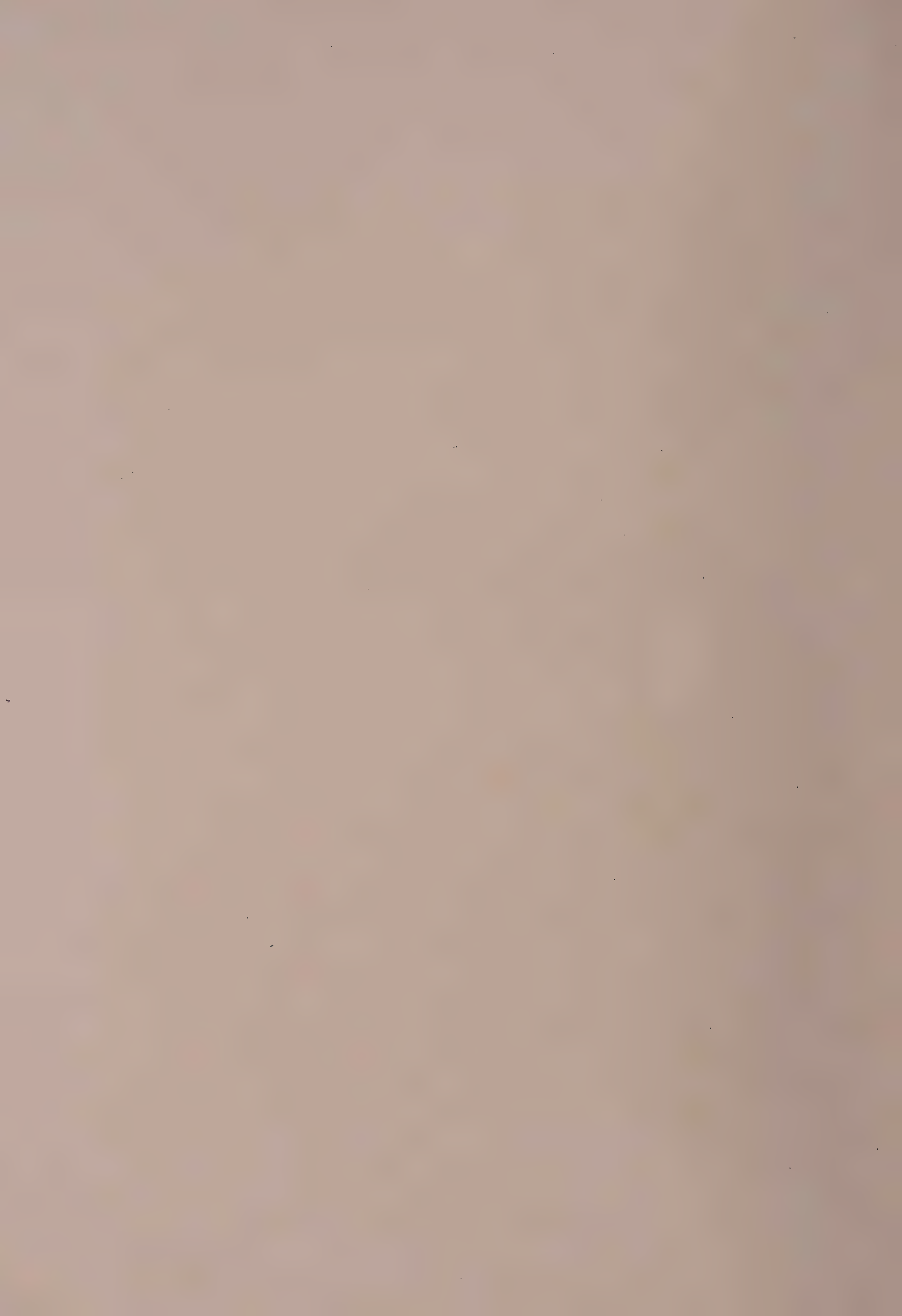


Blick ins Tal (B. 112)





Blumenpflückerin (B. 113)





Schnitterpaar (B. 120)



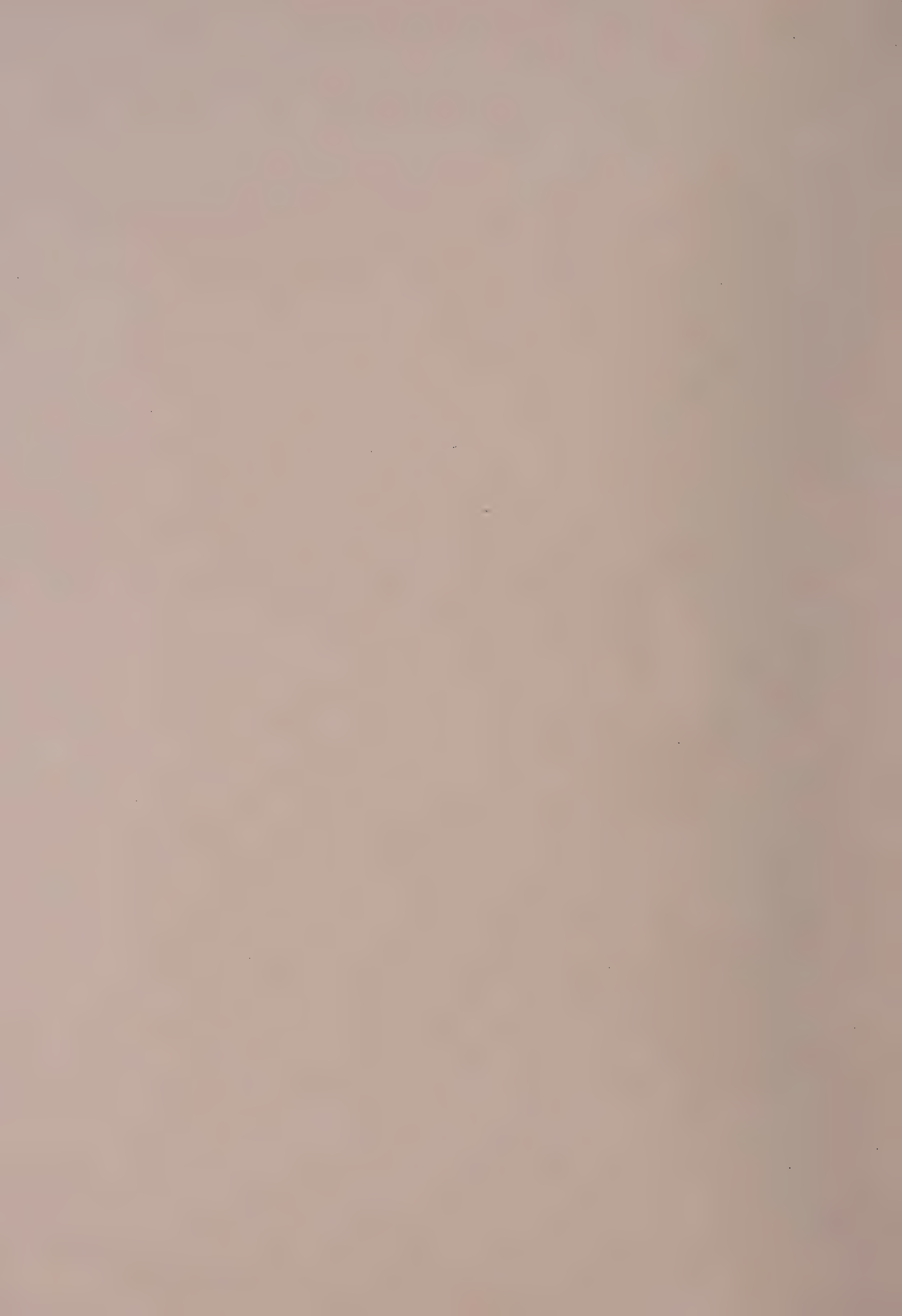


Geburt Christi (B. 122)



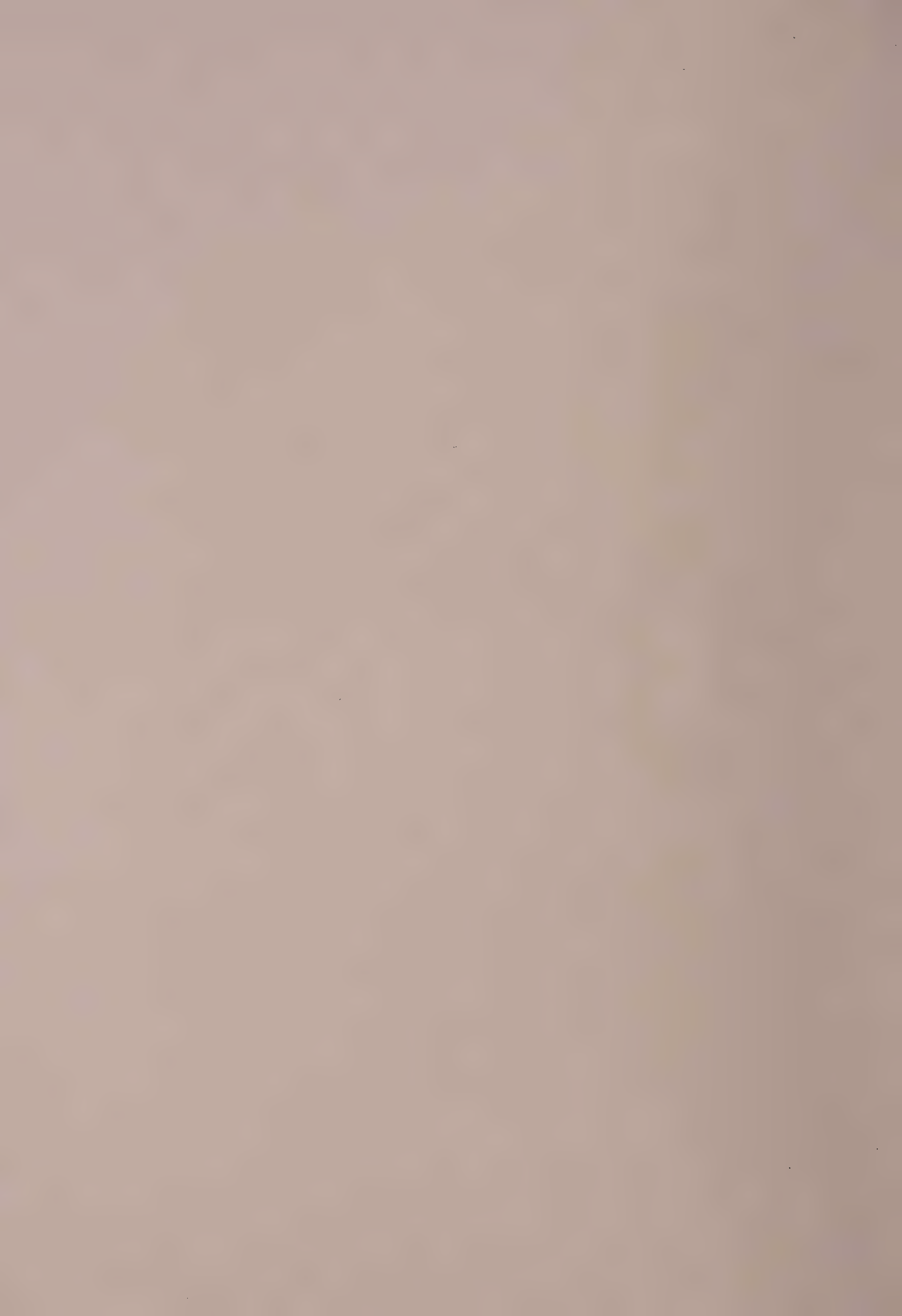


Christus und Nikodemus (B. 123)



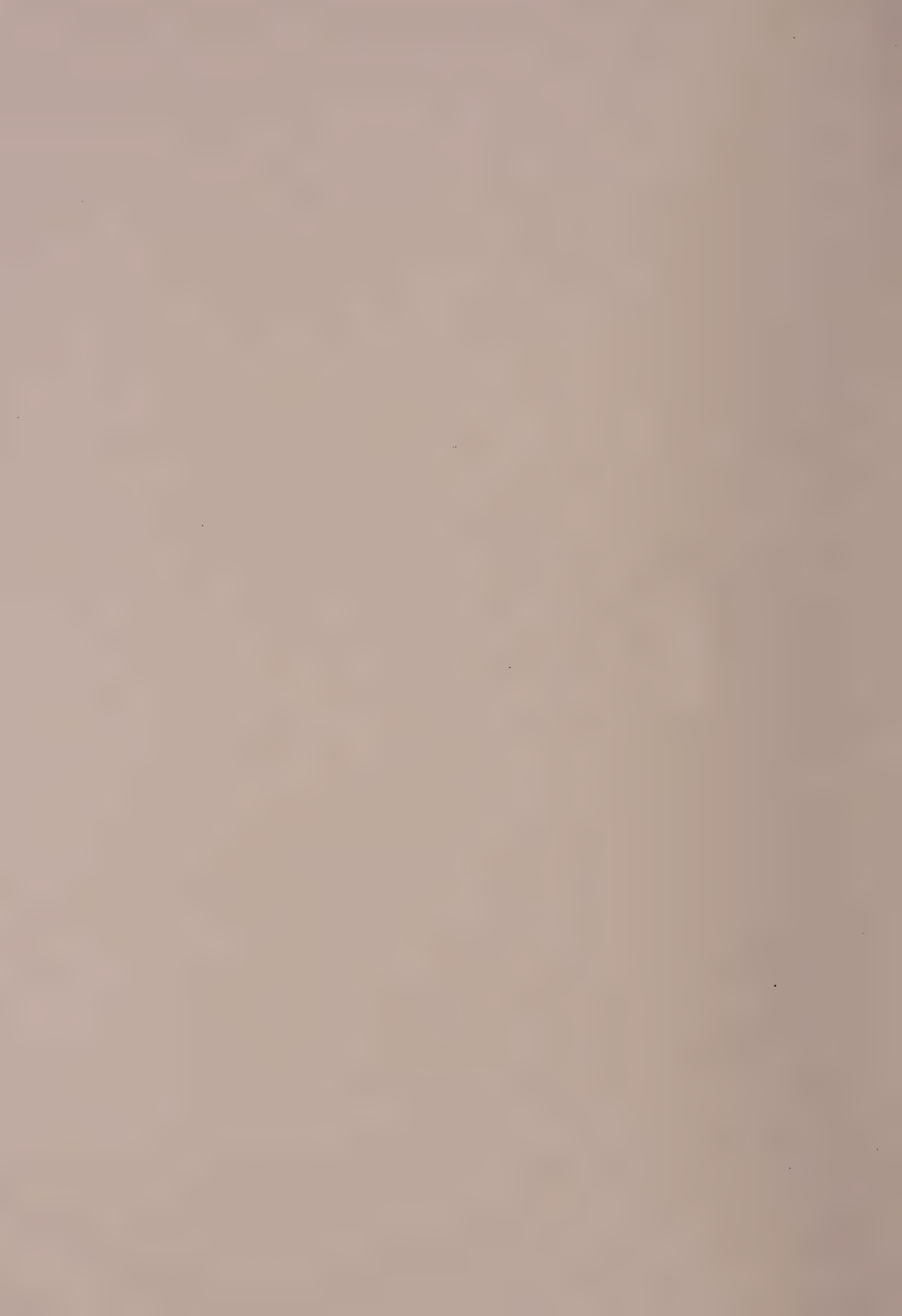


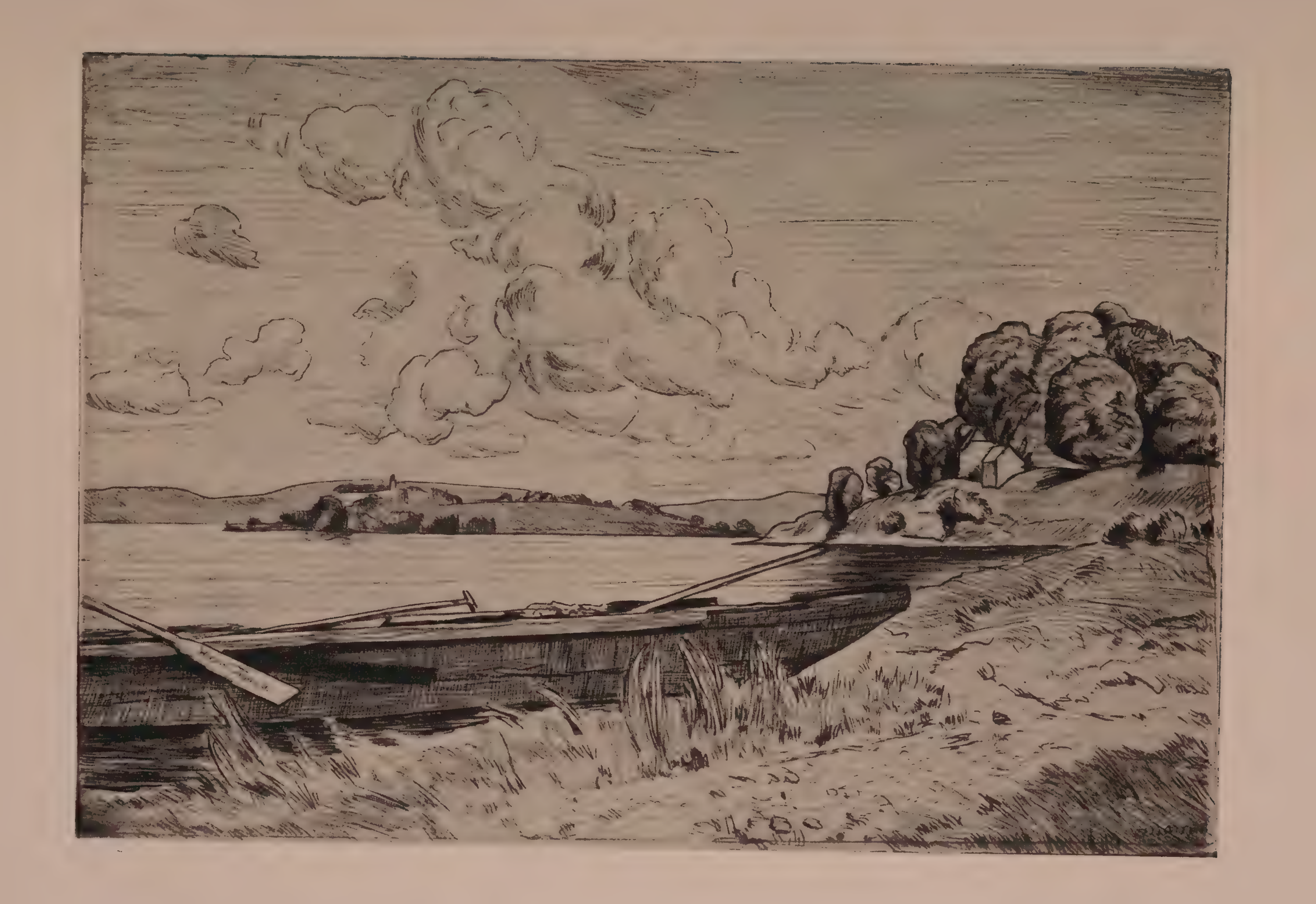
Landschaft mit Wolkenschatten (B. 428)



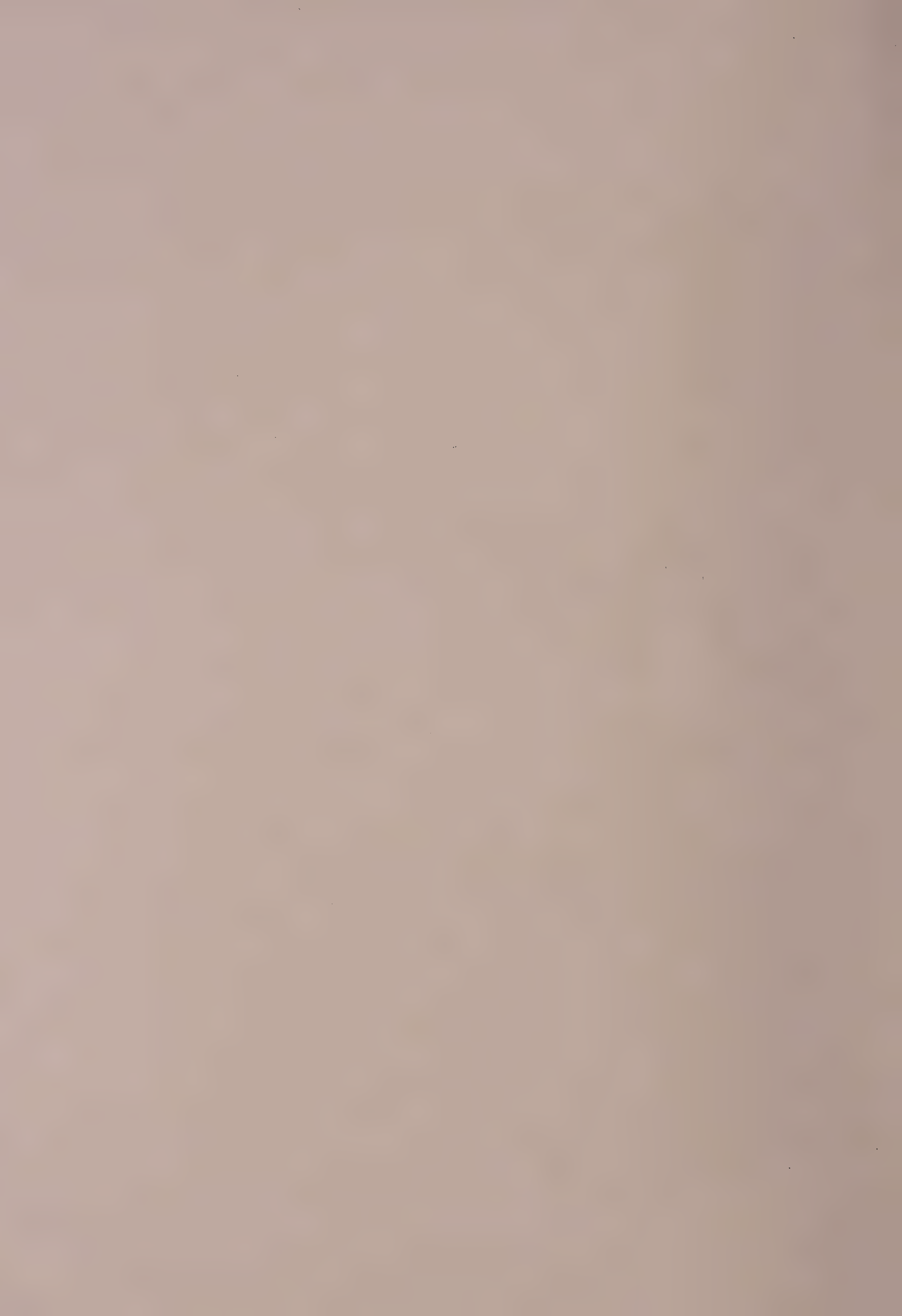


Landschaft mit Brunnen (B. 429)





Mainau (B. 430)



Landschaft mit Pflug (B. 431)



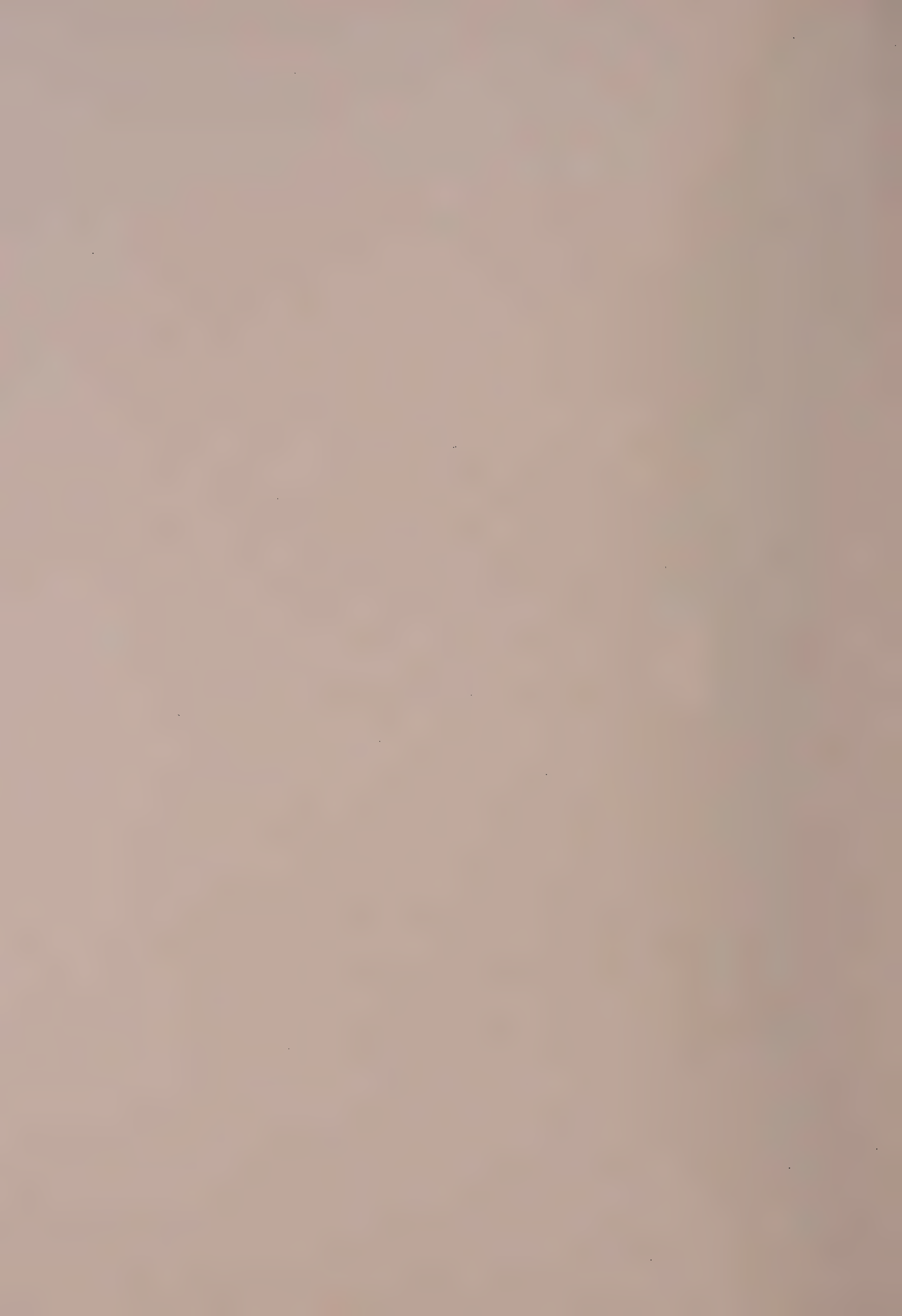


Der Pflüger (B. 433)



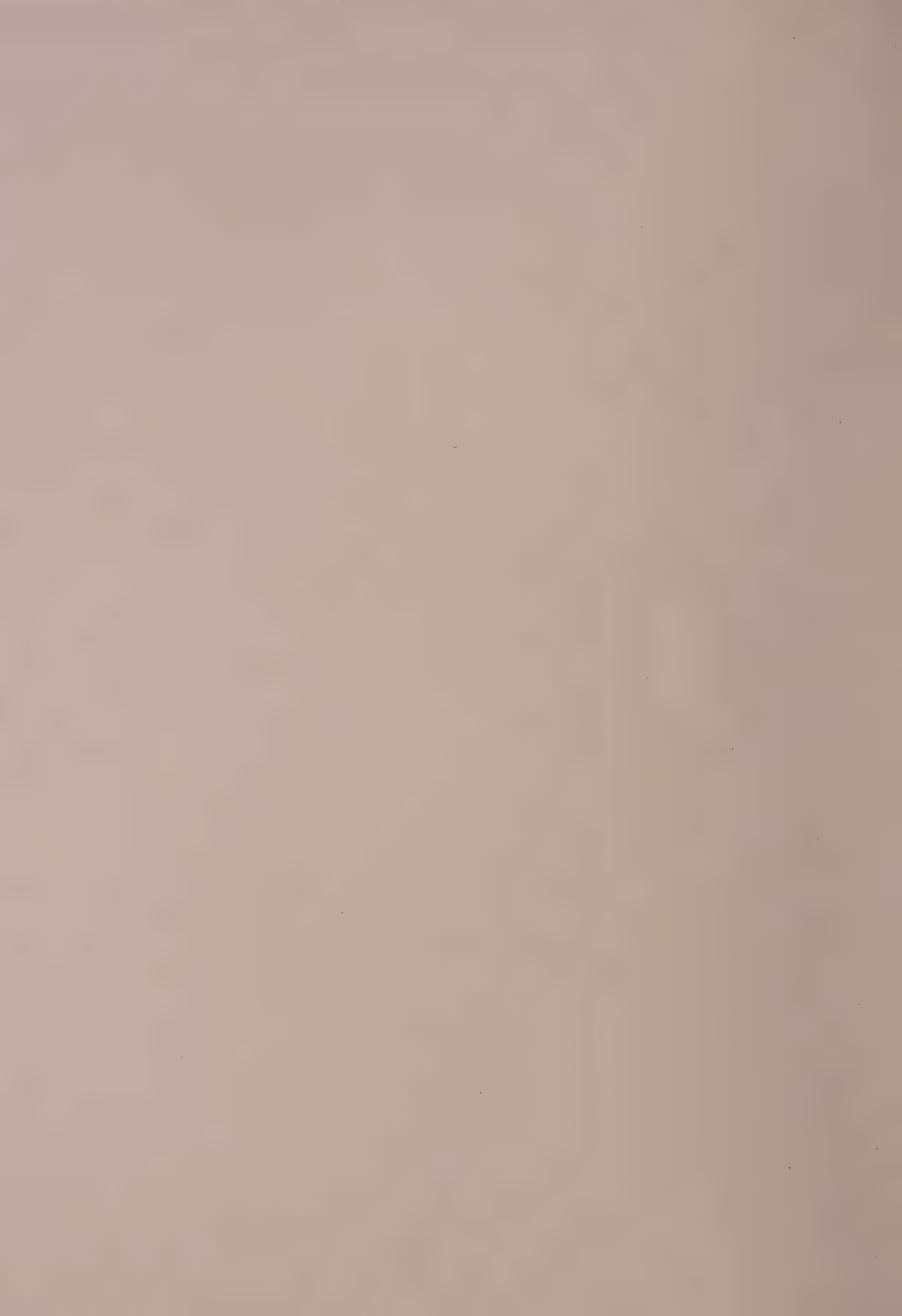


Schlafender Hirte (B. 434)





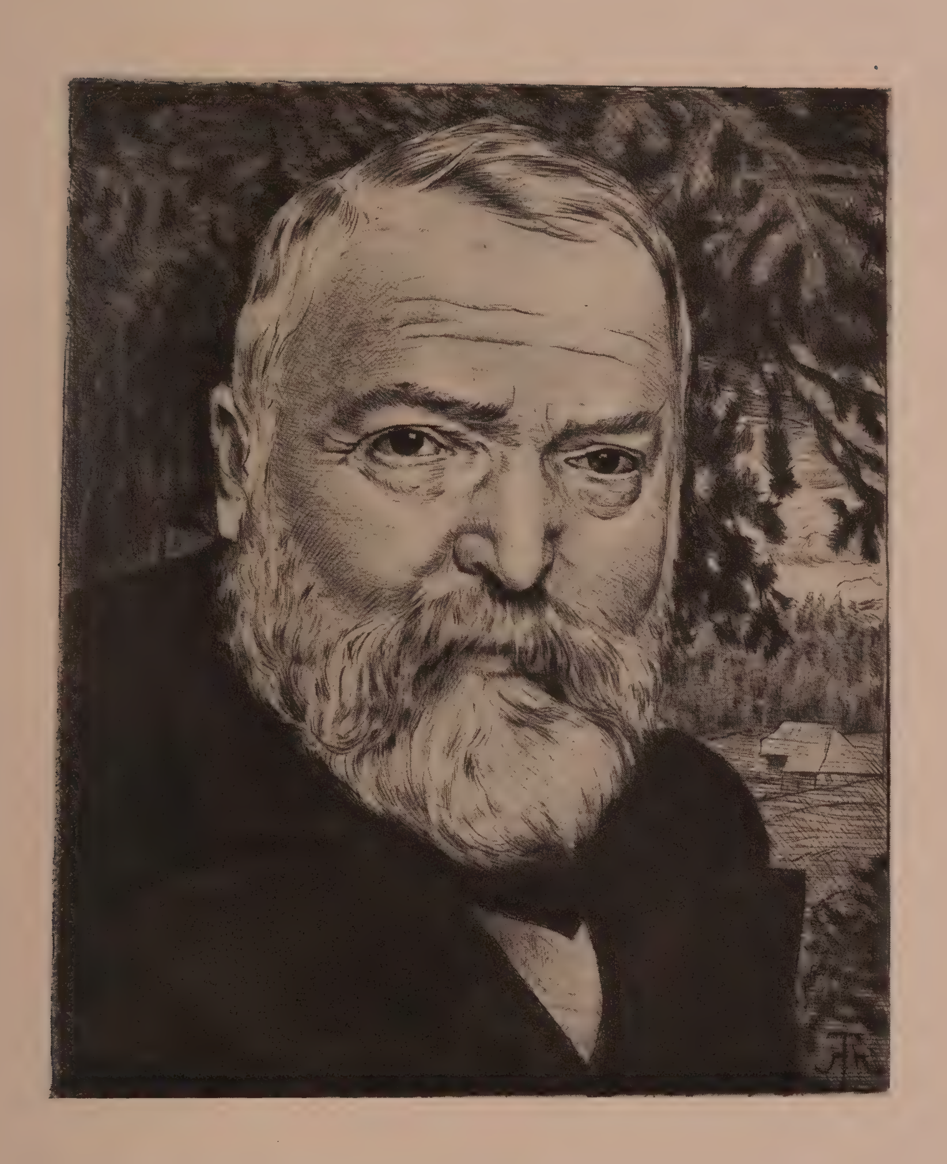
Sonnenblumenmädchen (B. 436)



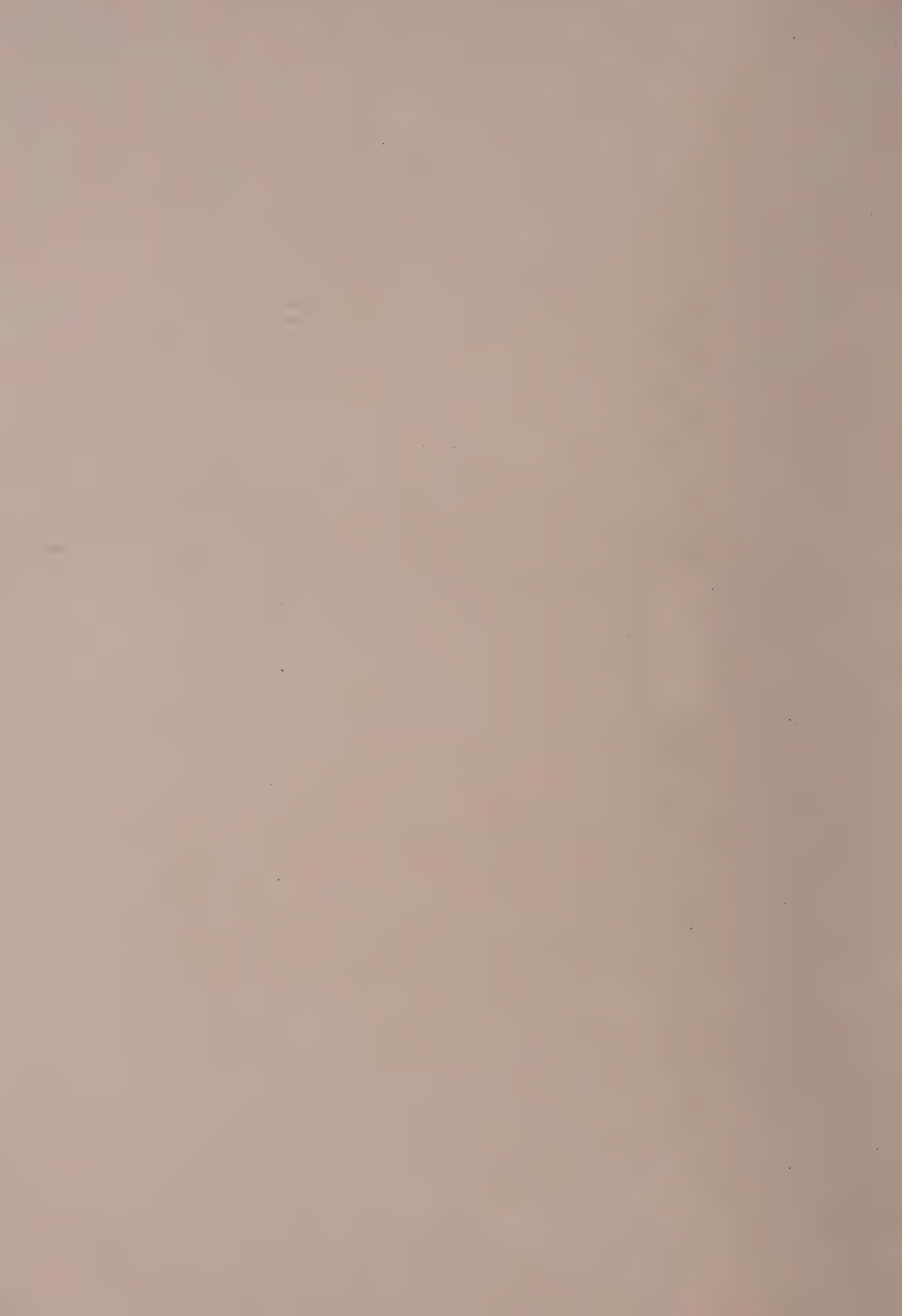


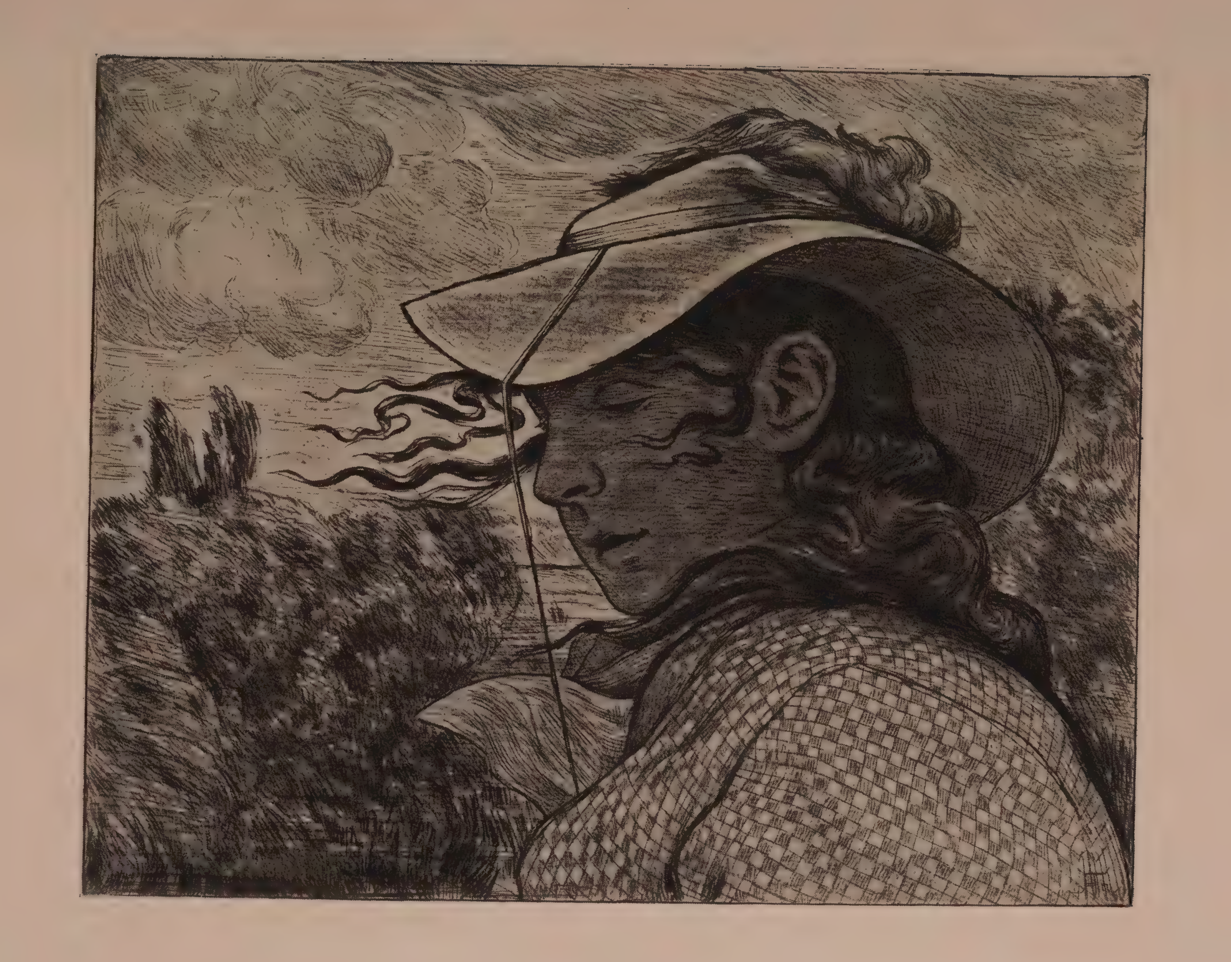
Zwei Kätzlein (B. 438)



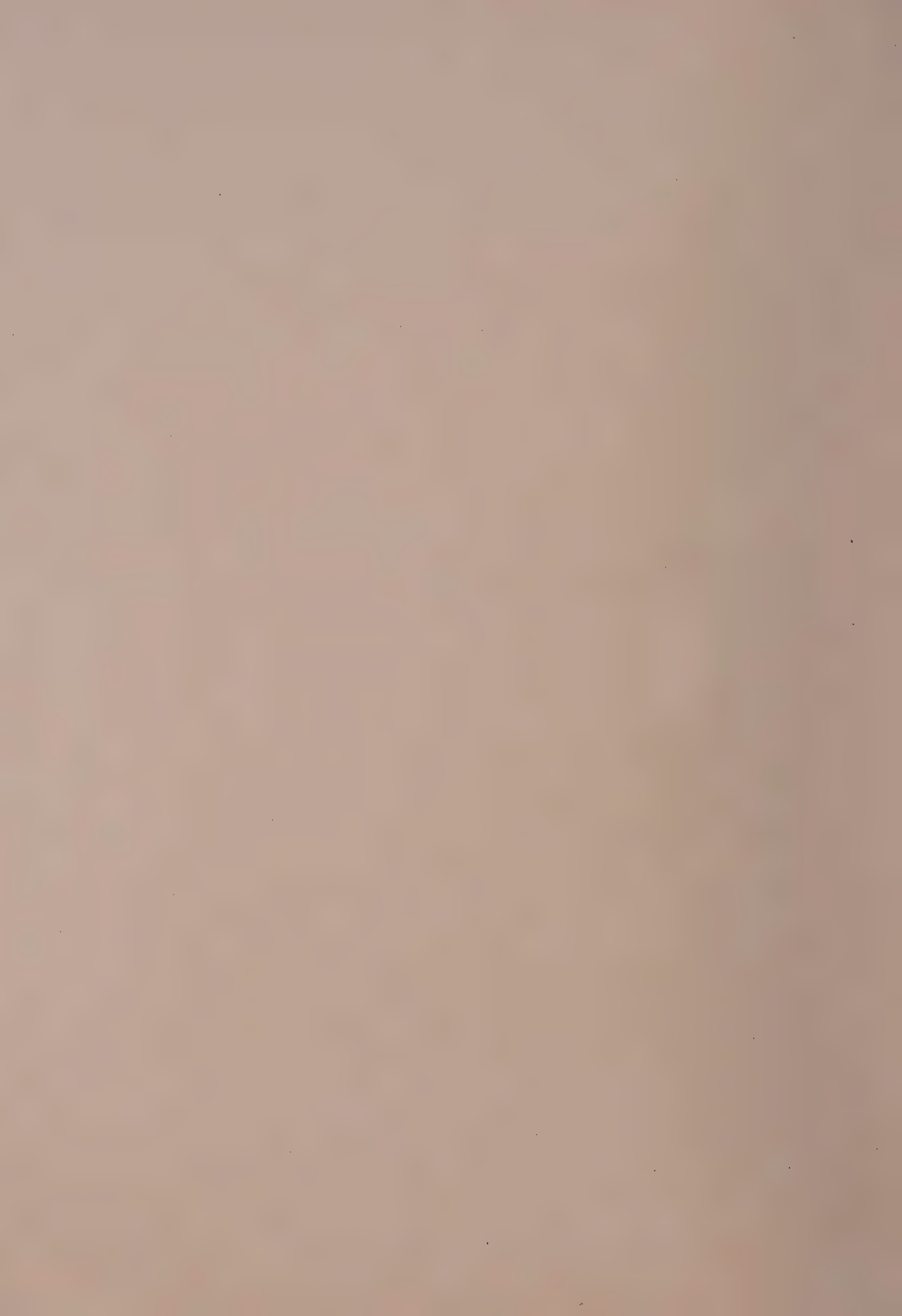


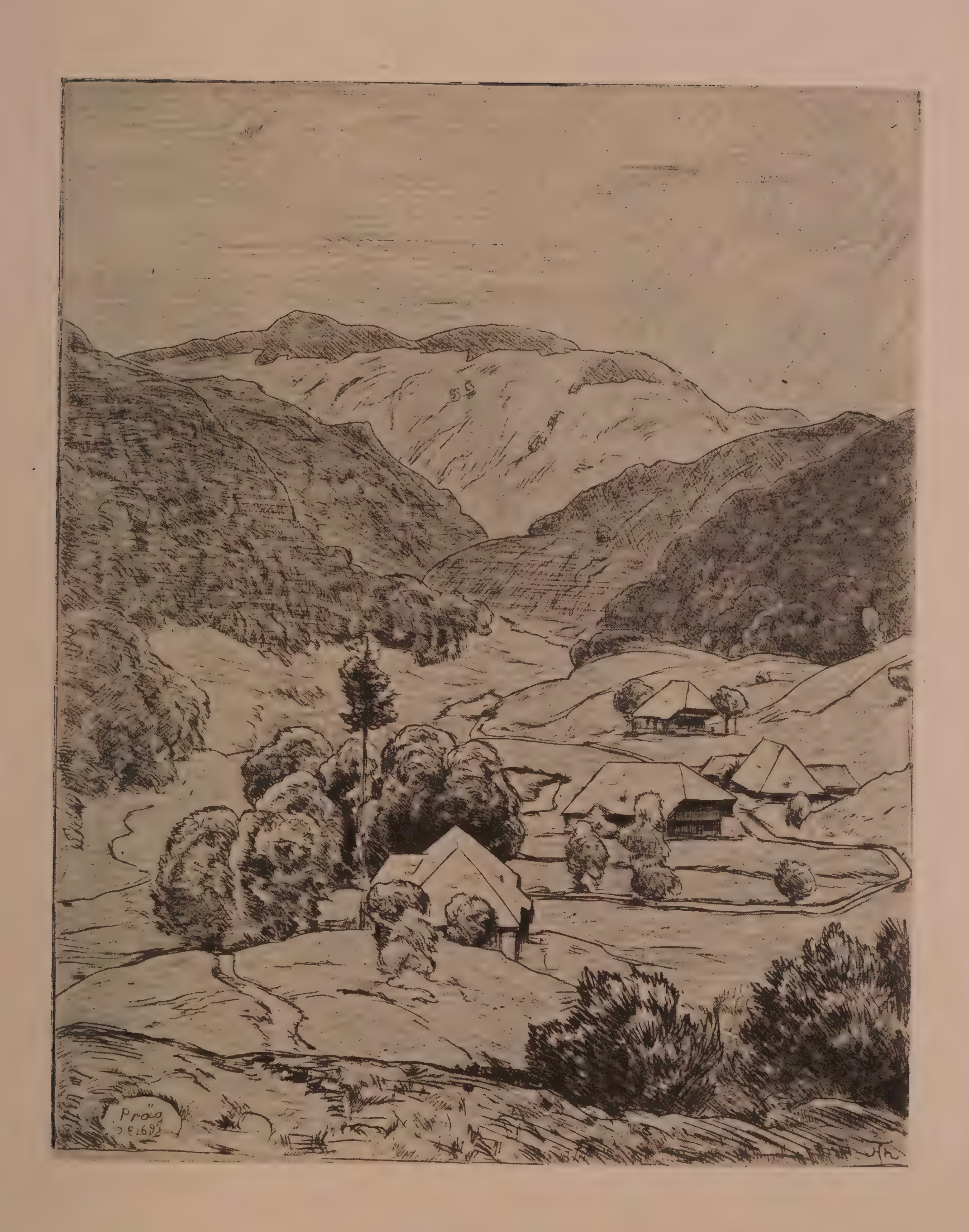
Selbstbildnis I (B. 445)



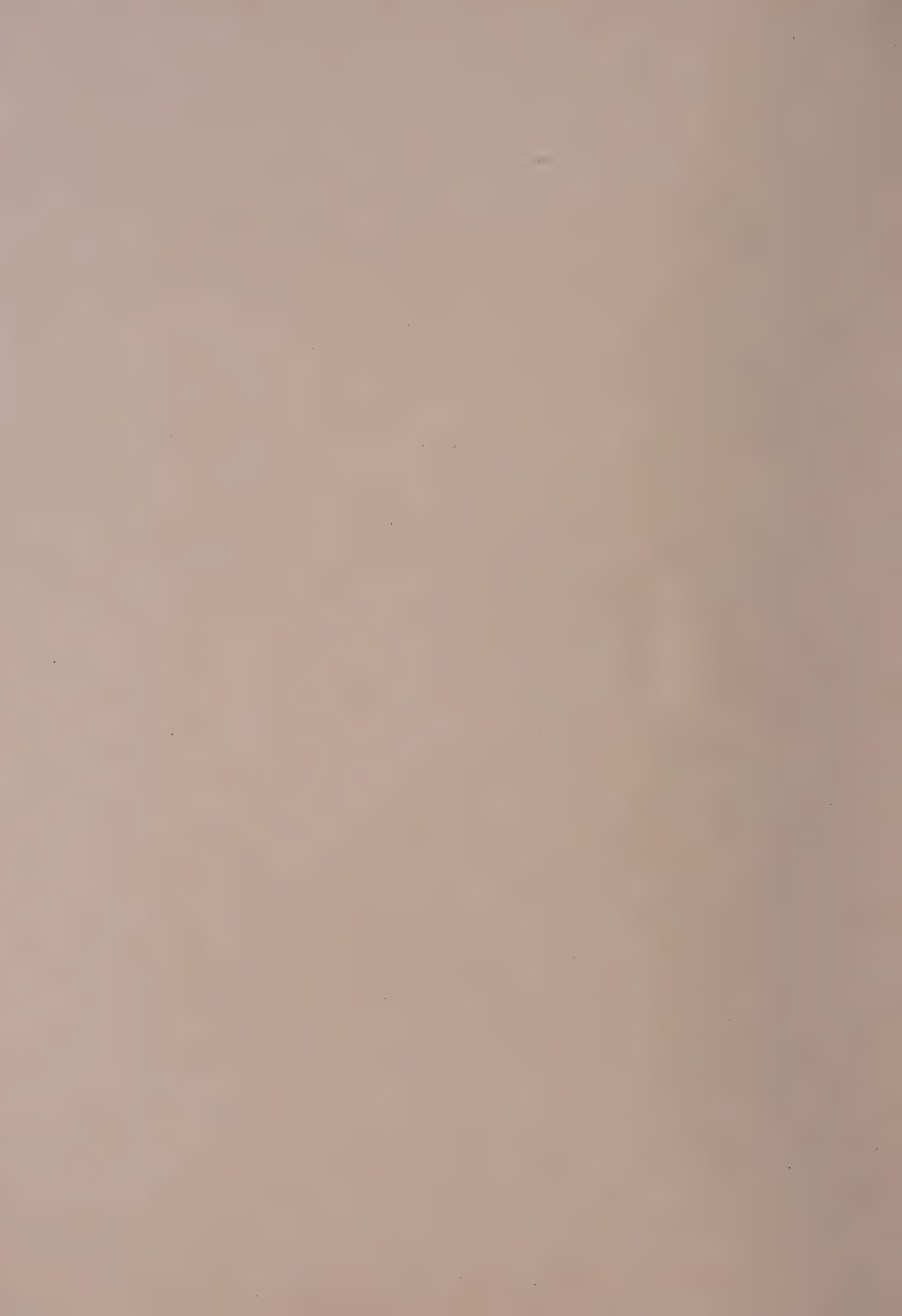


Bildnis (B. 446)





Präg (B. 447)





Rosen (B. 449)



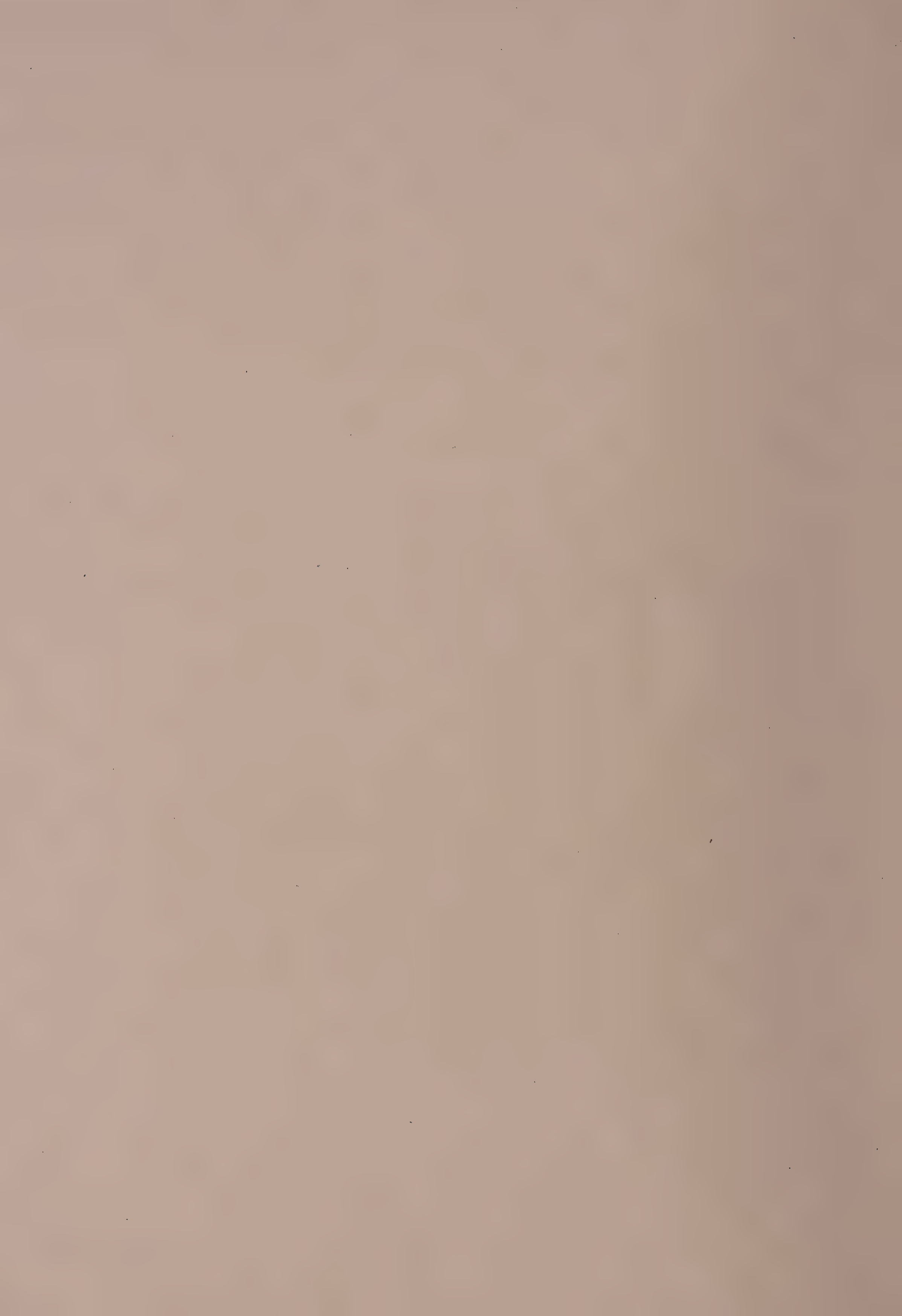


Rätselrachen I (B. 450)



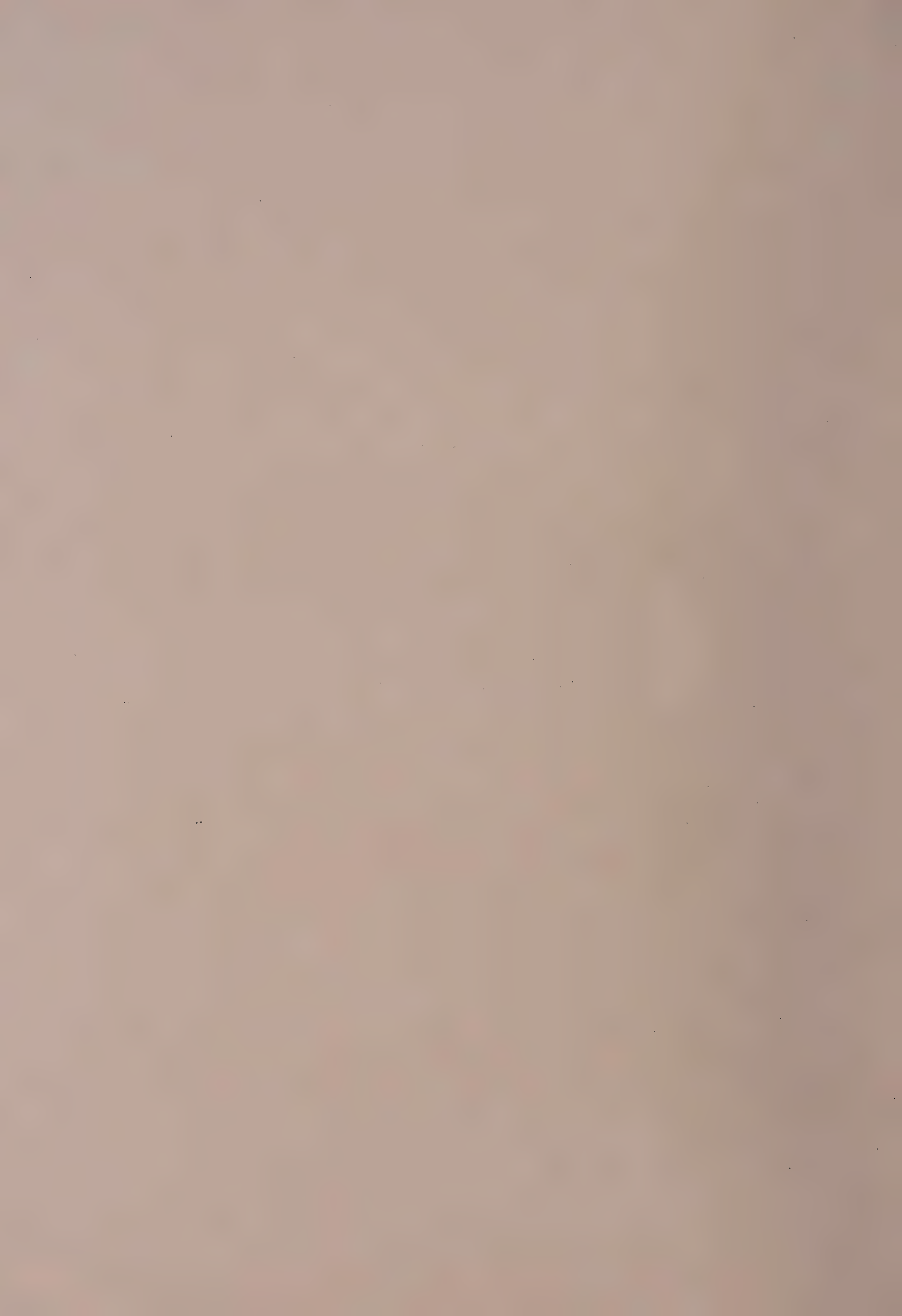


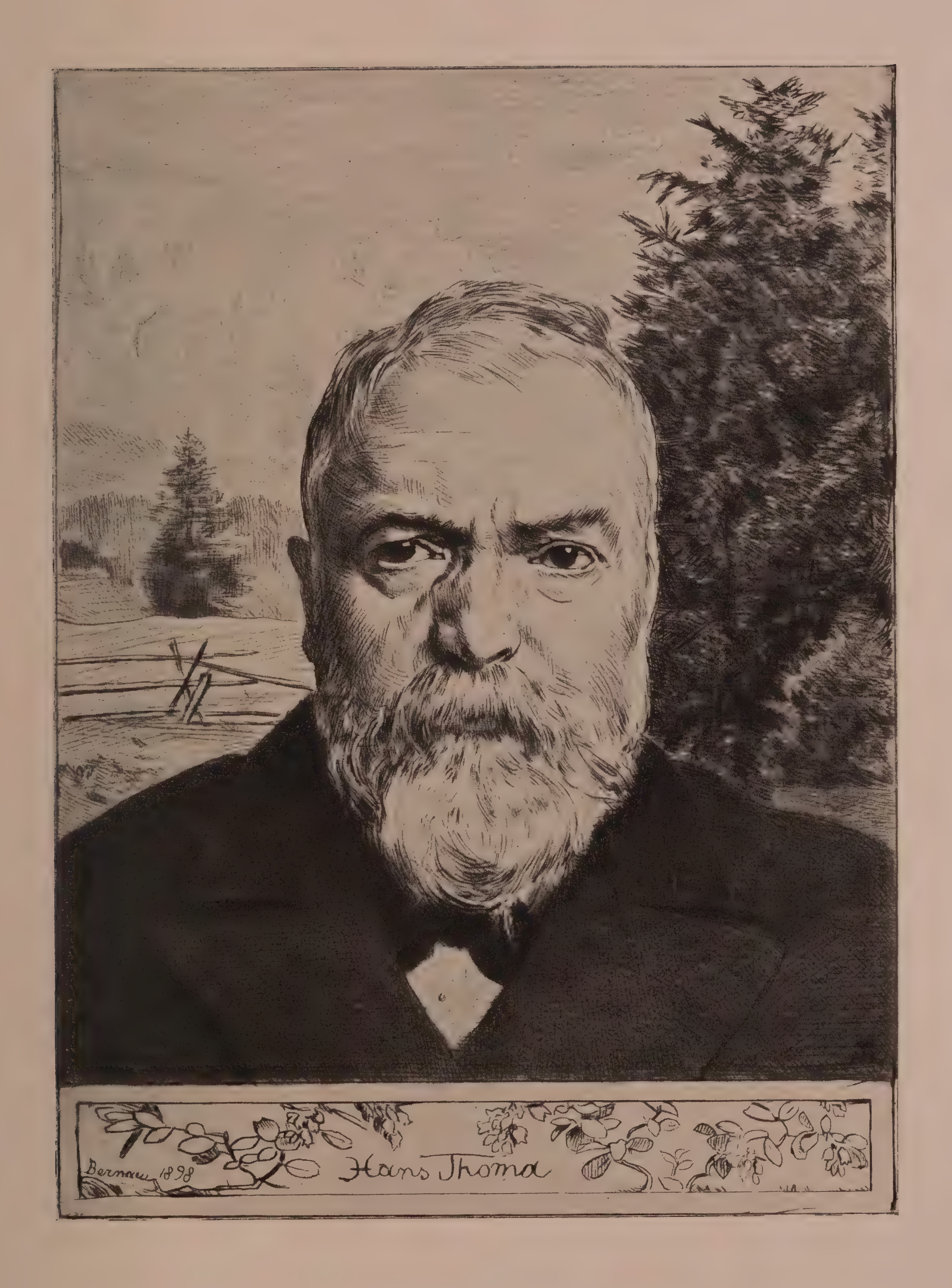
Scheveningen (B. 454)



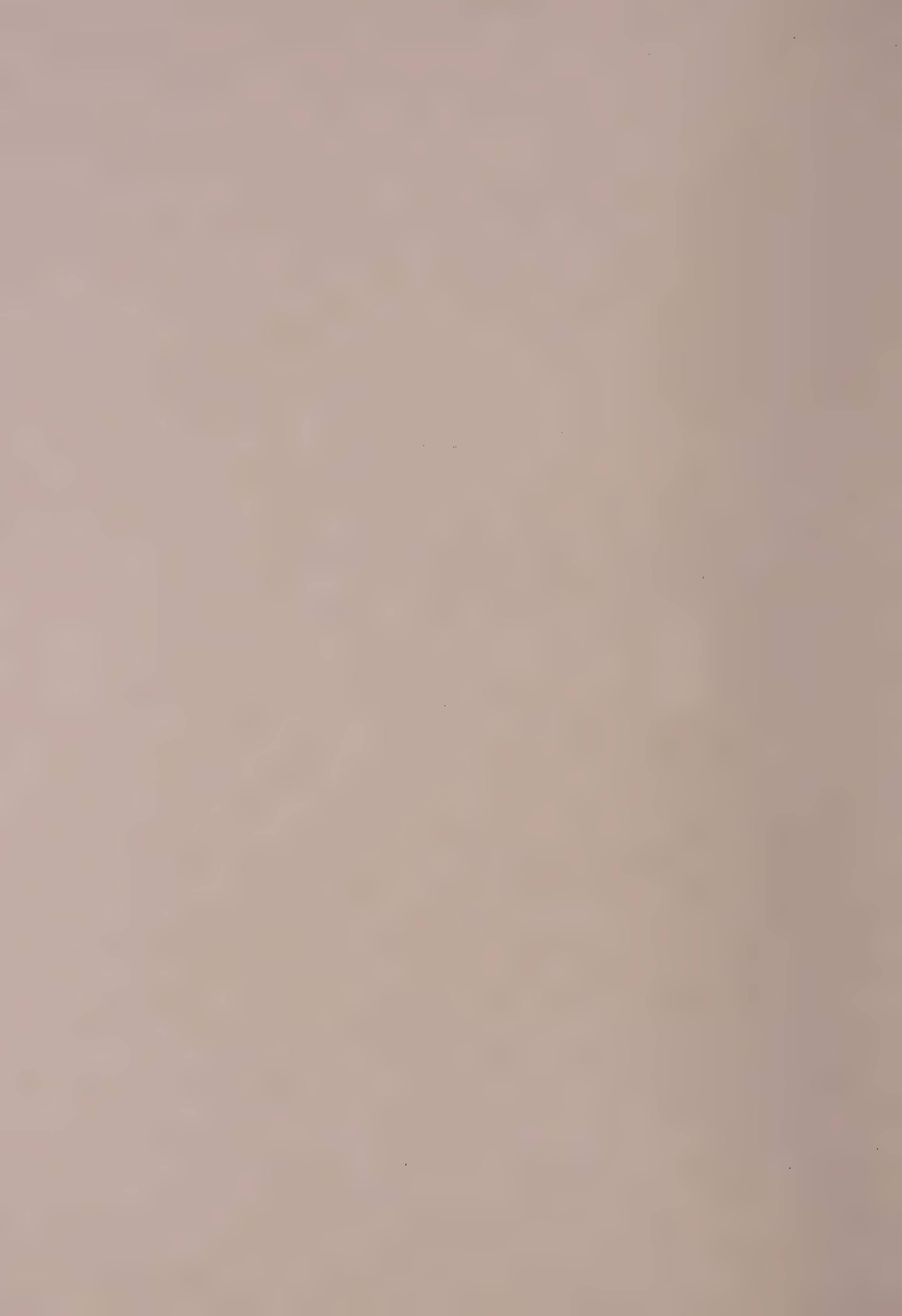


Sägemühle (B. 455)





Selbstbildnis II (B. 459)



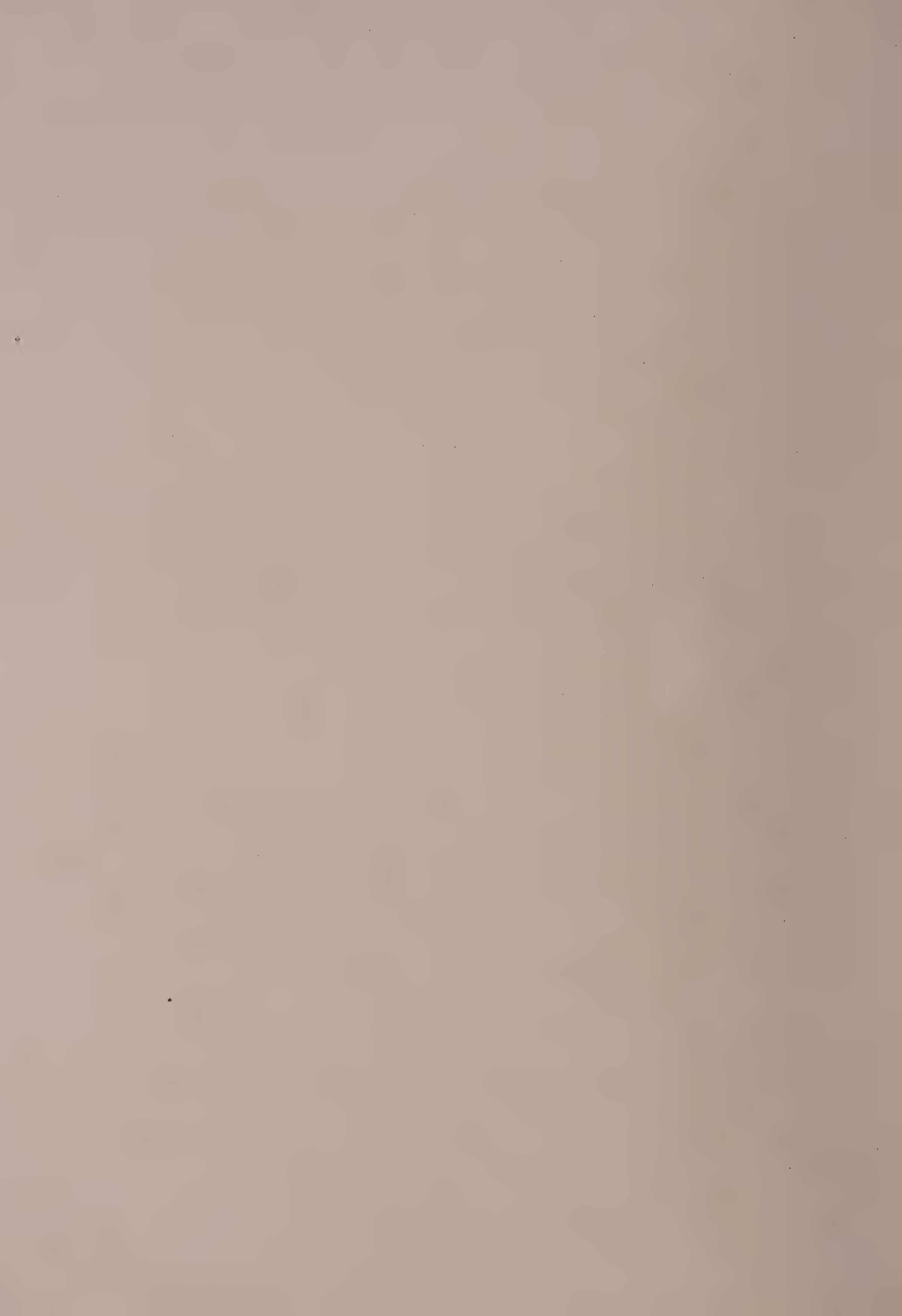


Bacchische Szene I (B. 466)





Frauenporträt (B. 468)





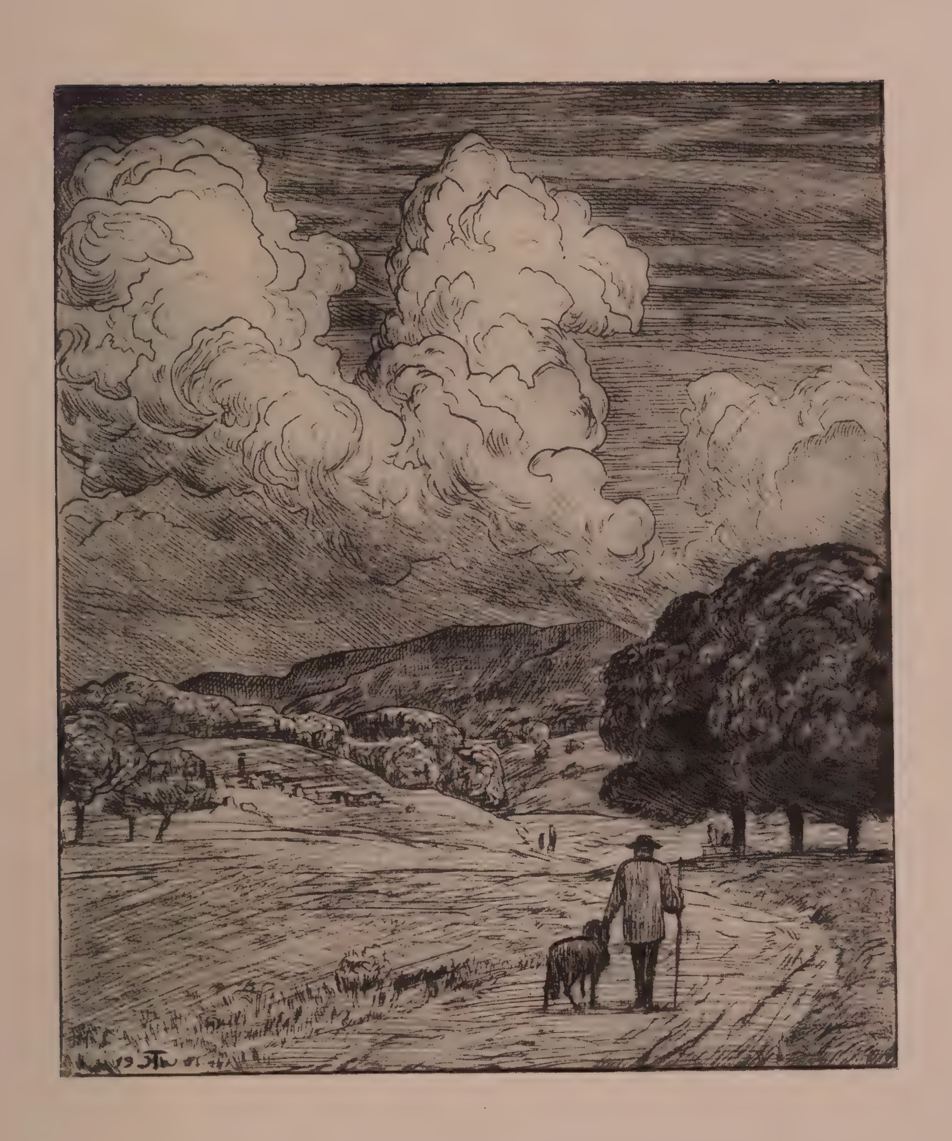
Schwarzwaldhof (Vordach) (B. 471)





Feierabend (B. 472)



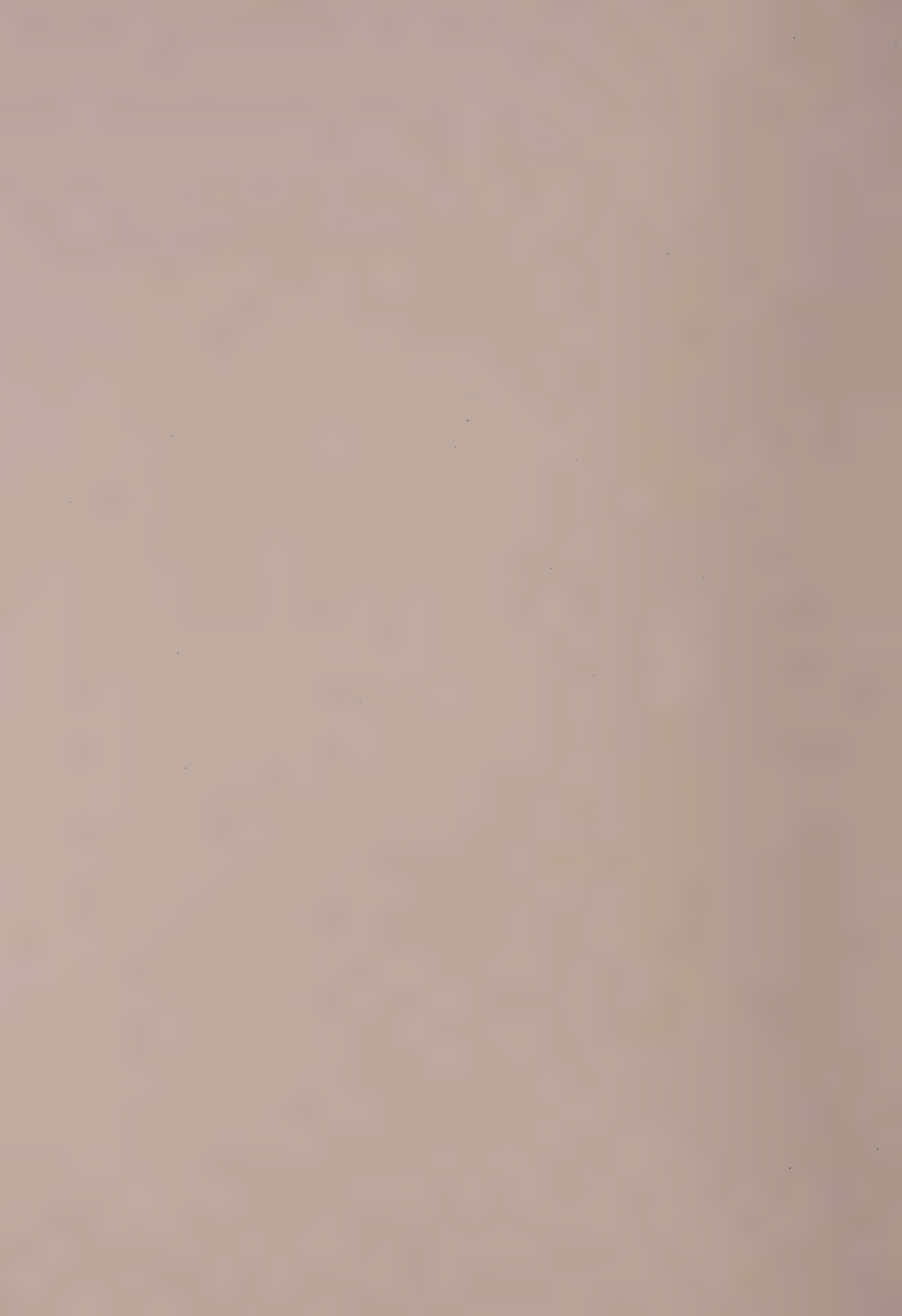


Wetterwolken (B. 473)





Aus der Jugendzeit (B. 476)



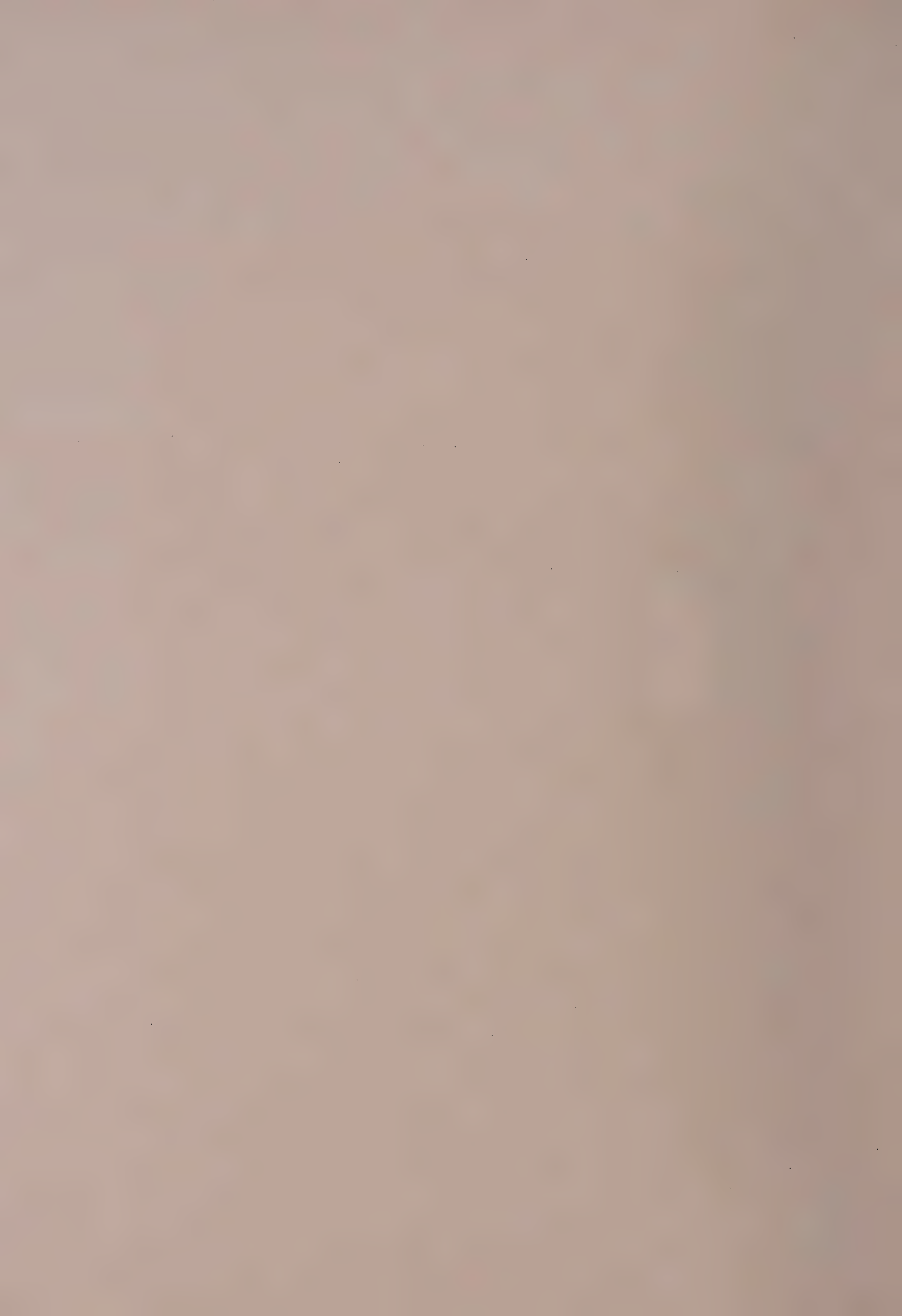


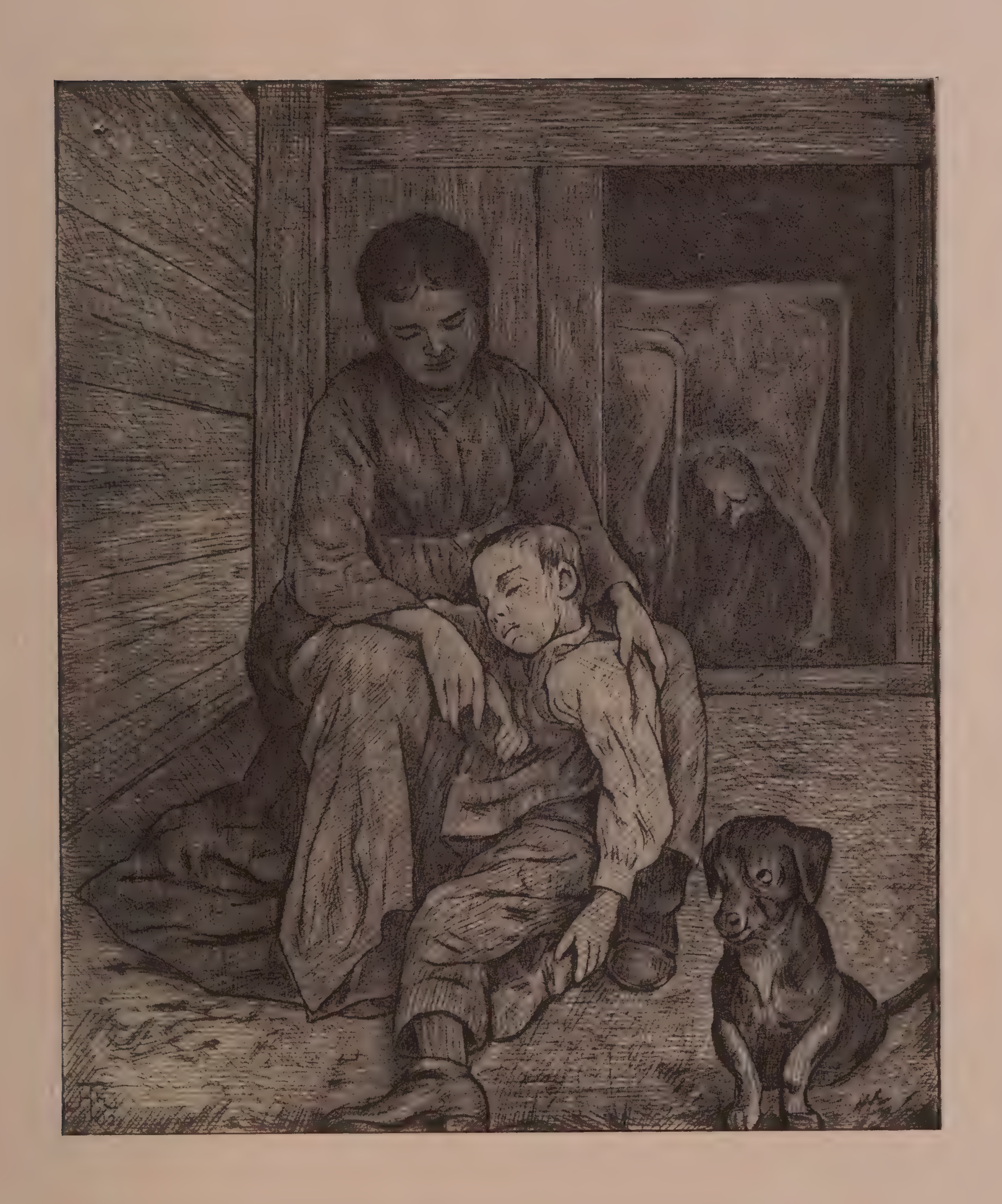
Schwalbenflug (B. 477)



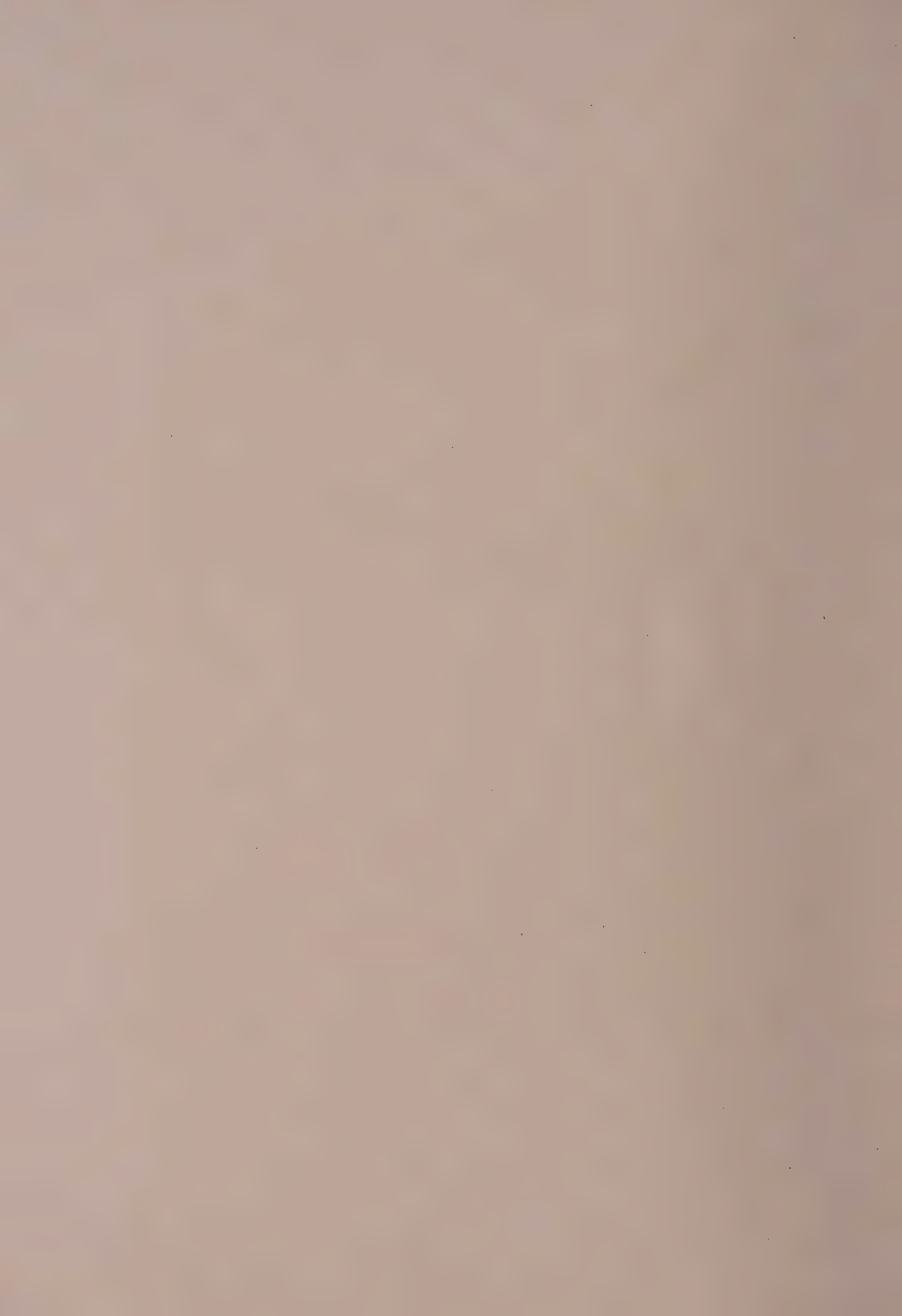


Beginnender Regen (B. 483)



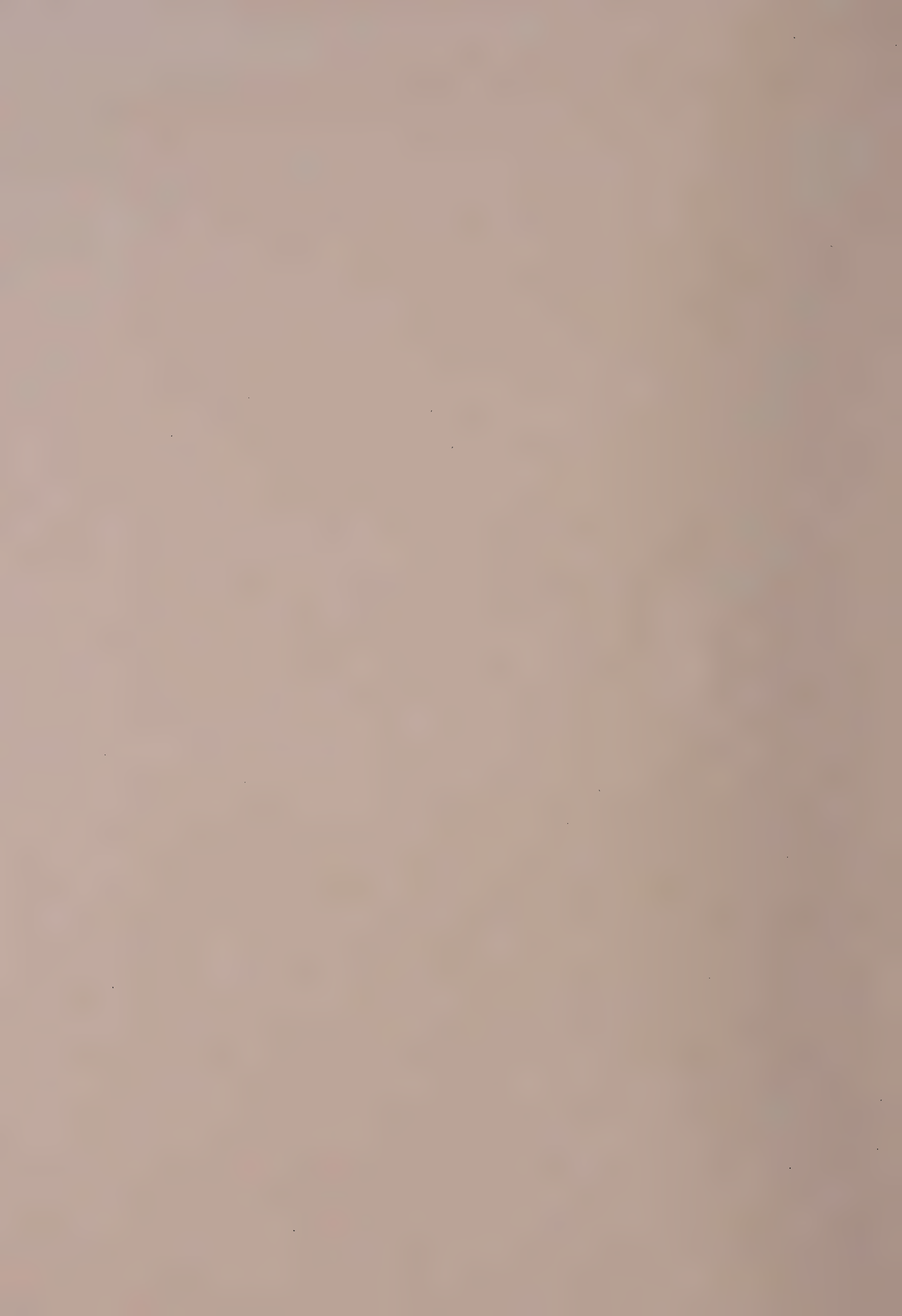


Müde (B. 484)





Schönnberg (B. 485)





Der Wanderer (B. 486)



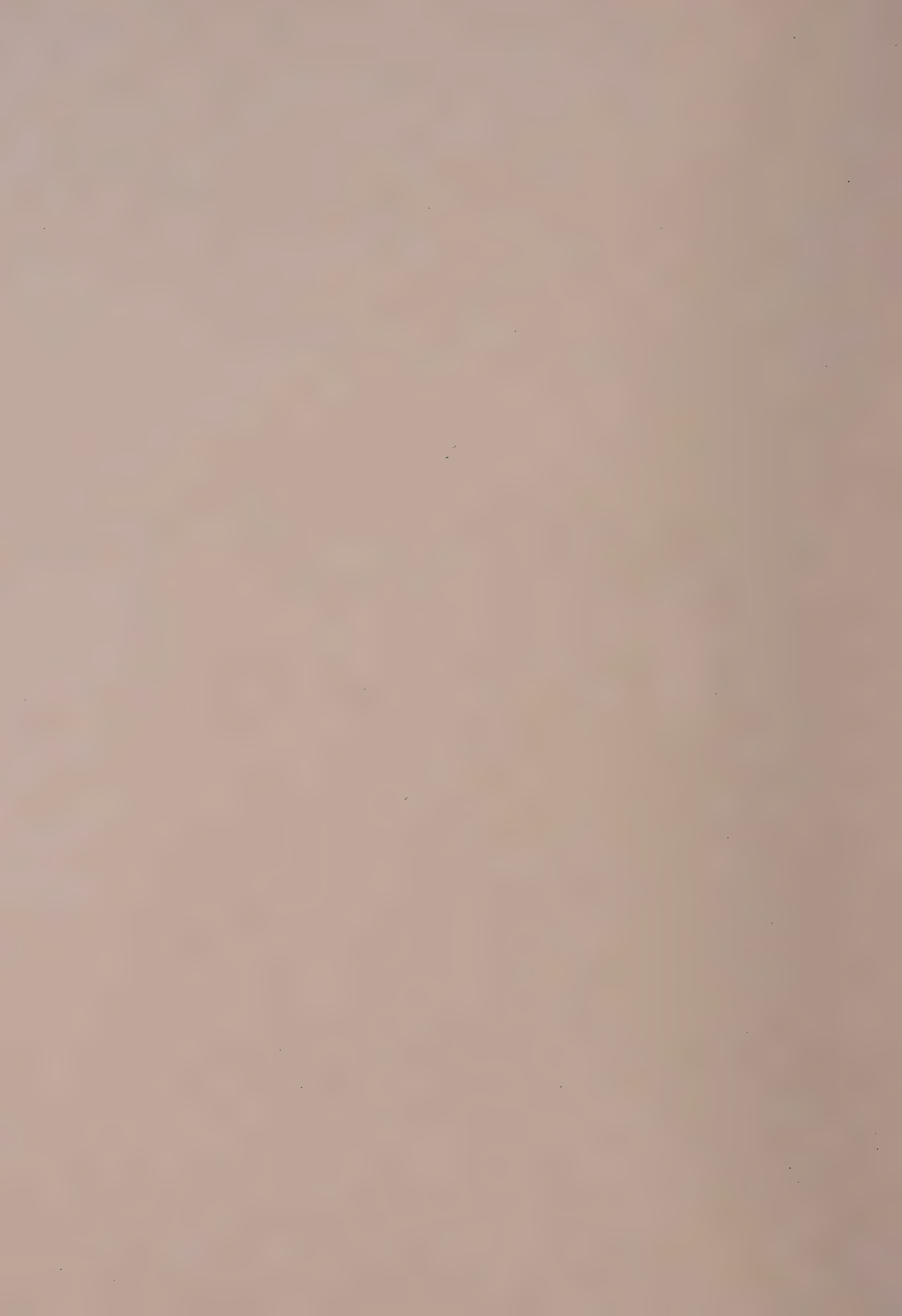


Wassermann I (B. 495)



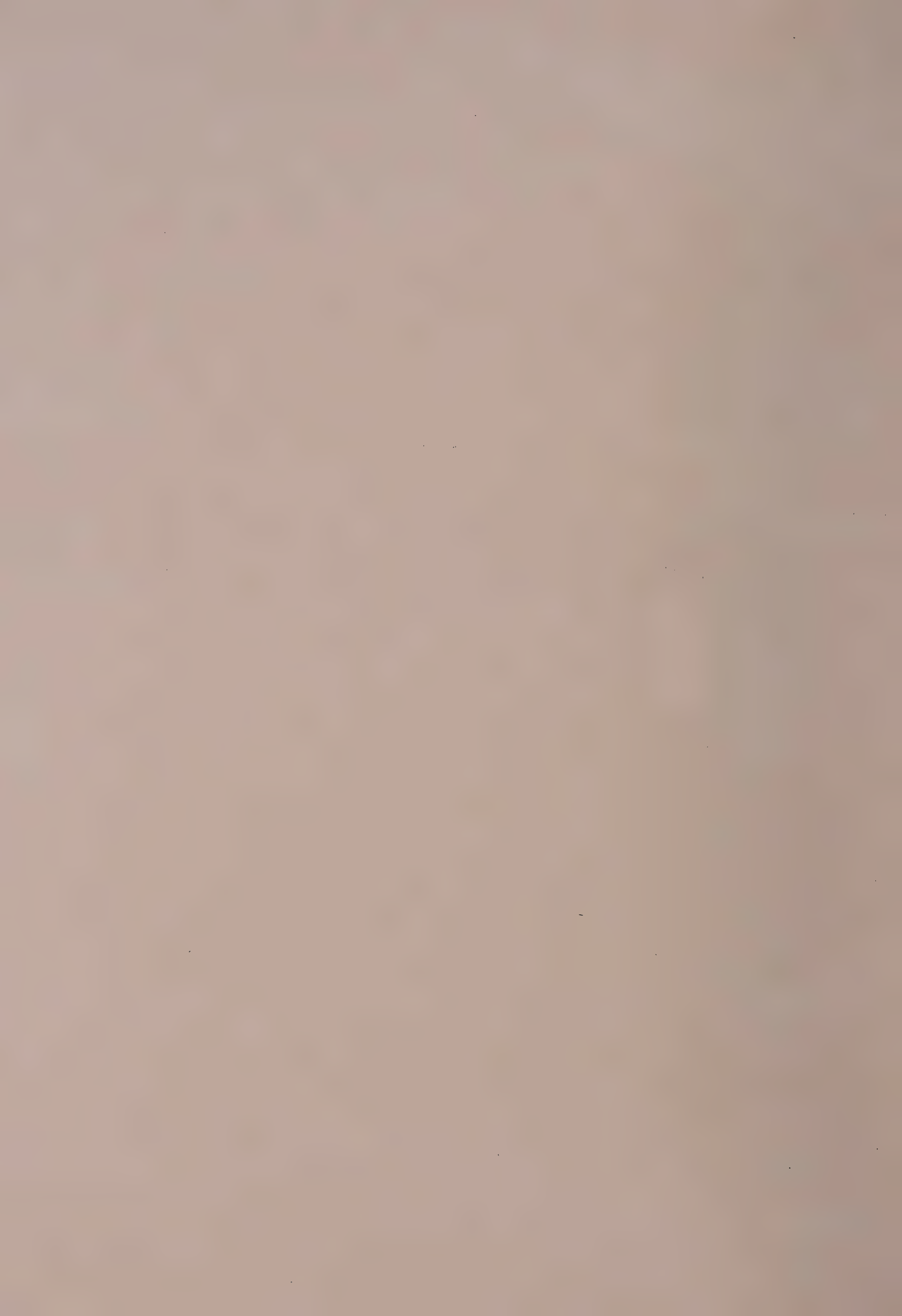


Idyll (B. 496)



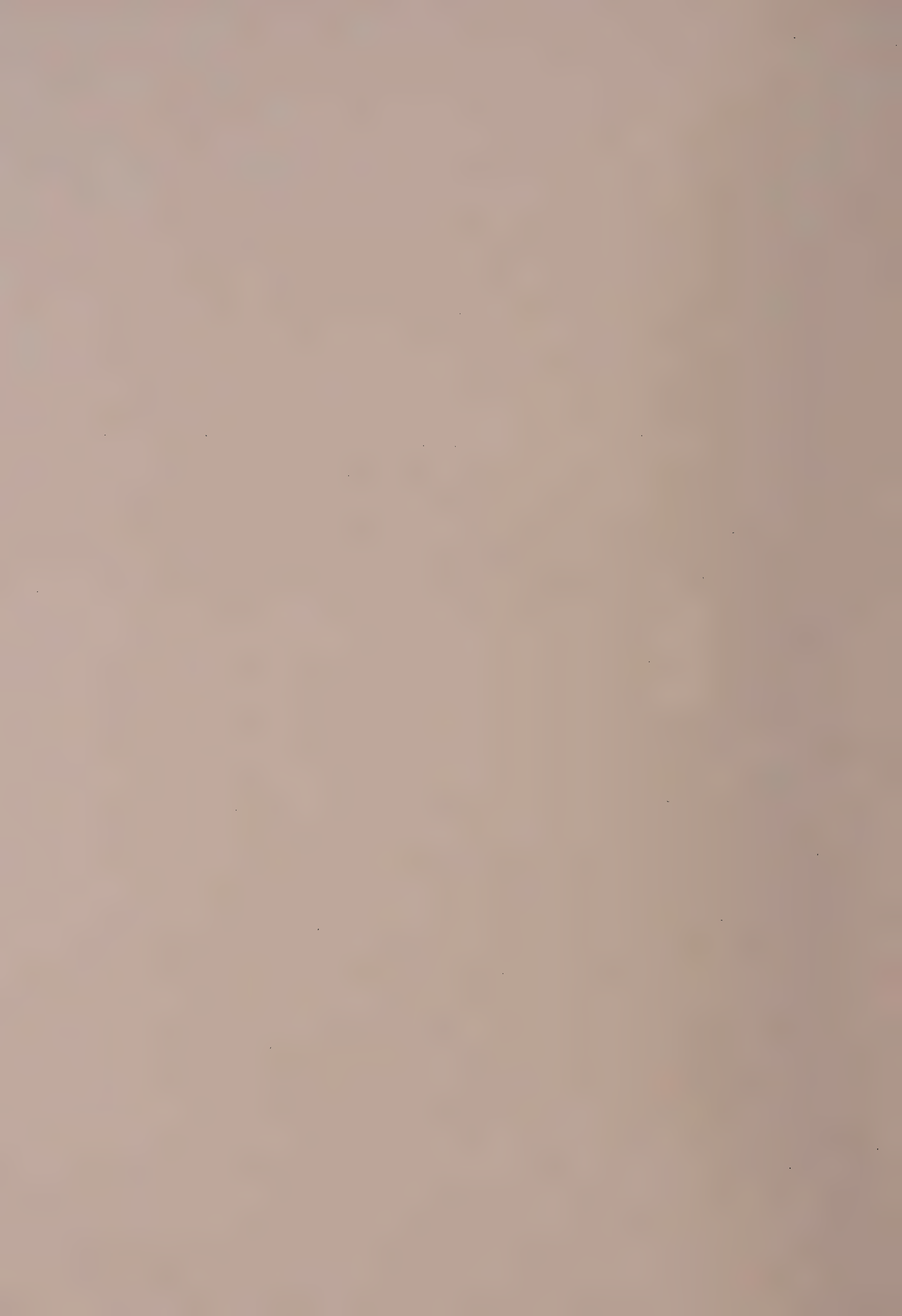


Amor auf Delphin (B. 503)



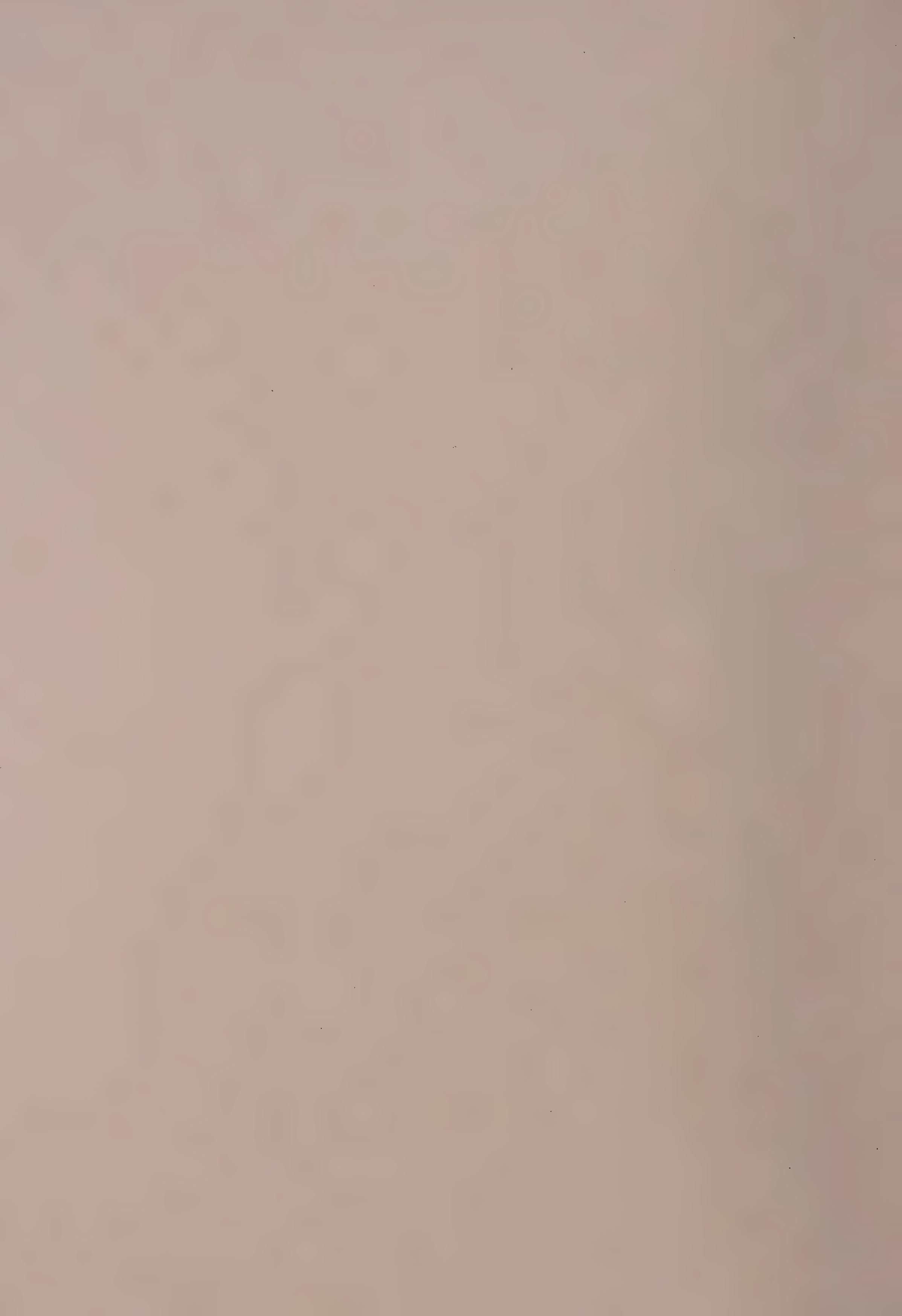


Oberitalienische Landschaft (B. 513)



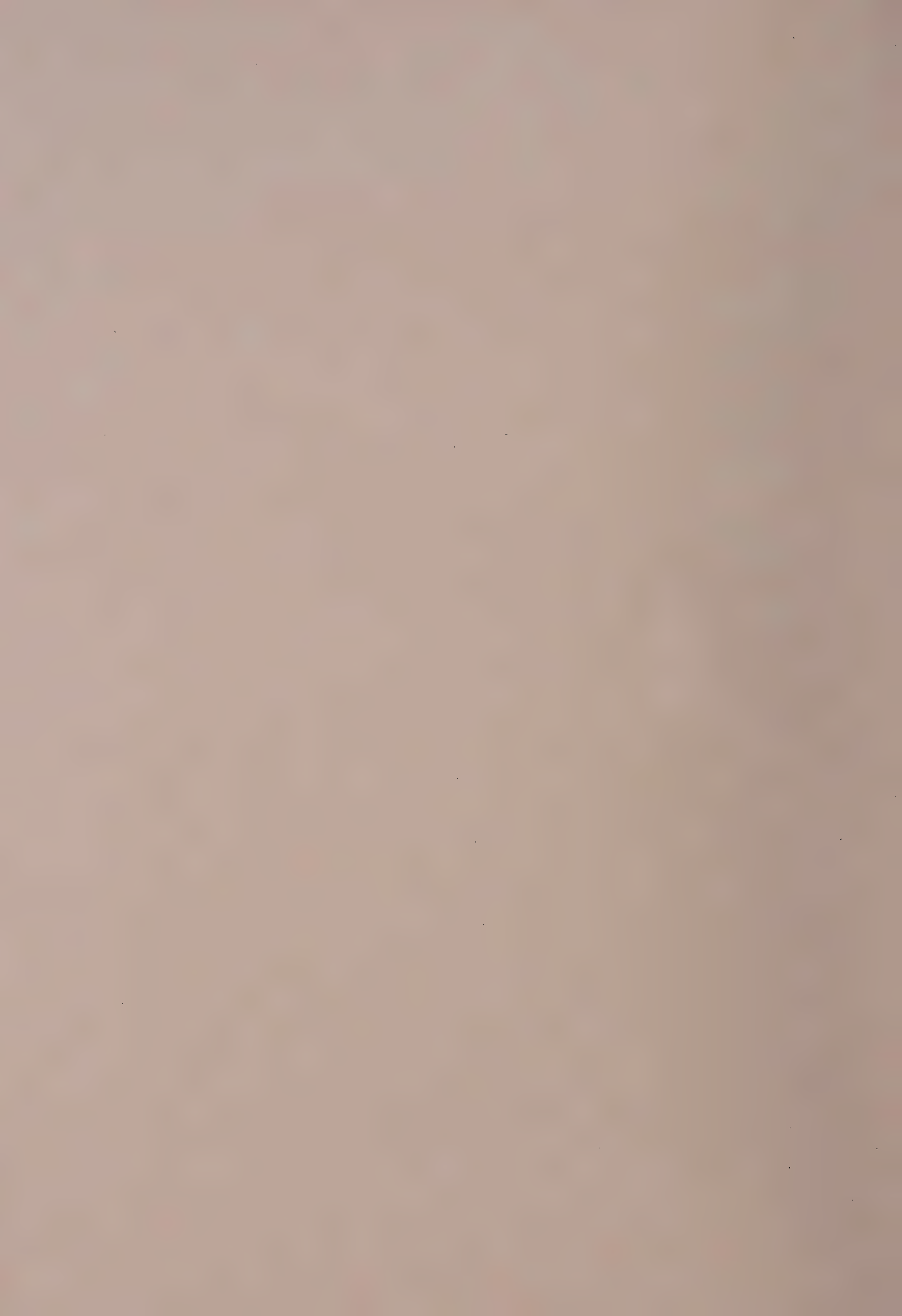


Blick auf Frankfurt von der Gerbermühle (B. 514)





Das Holzbrücklein II (B. 519)



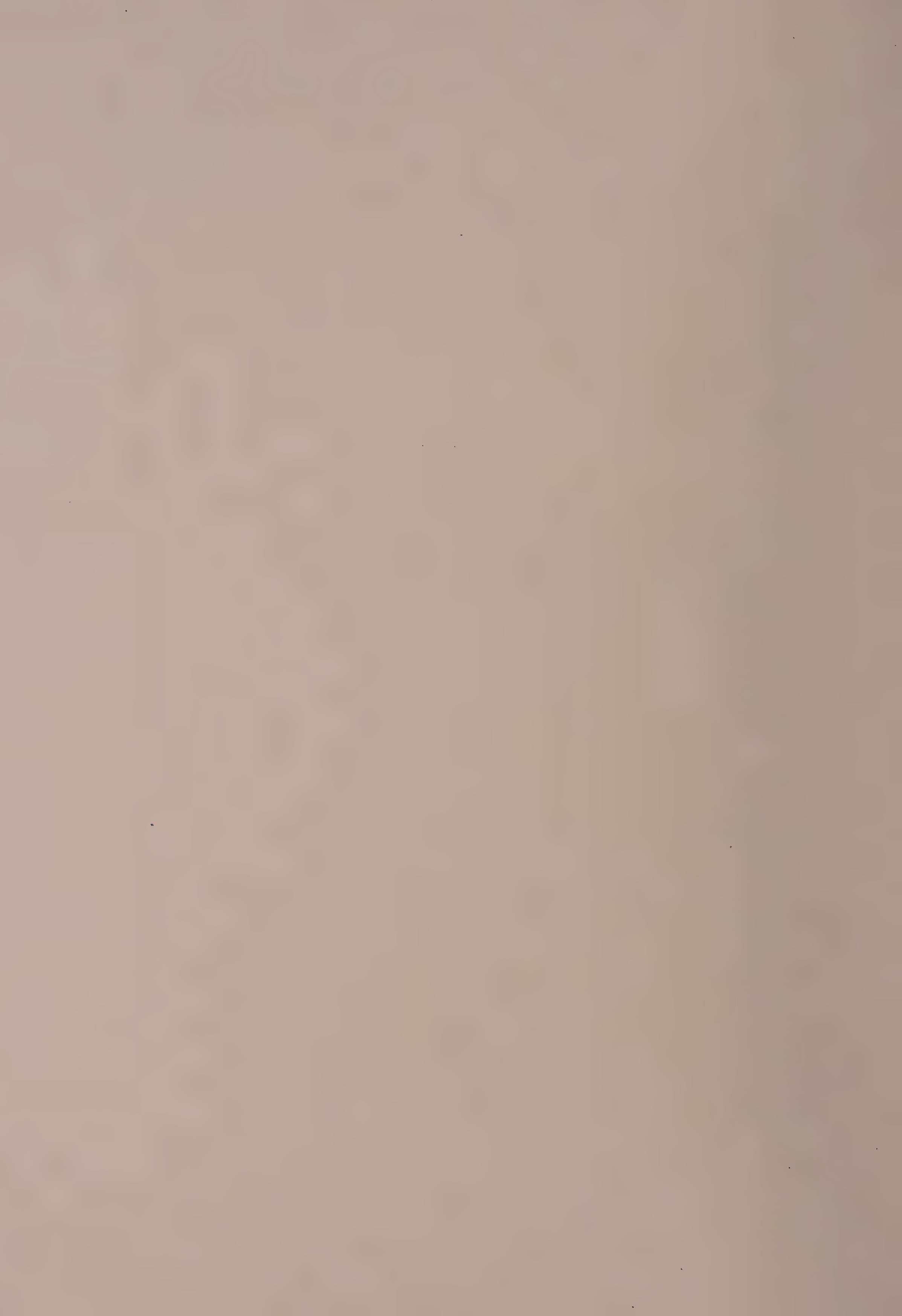


Schwarzwaldbach mit Wolken (B. 523)





Sonntagmorgen (B. 525)



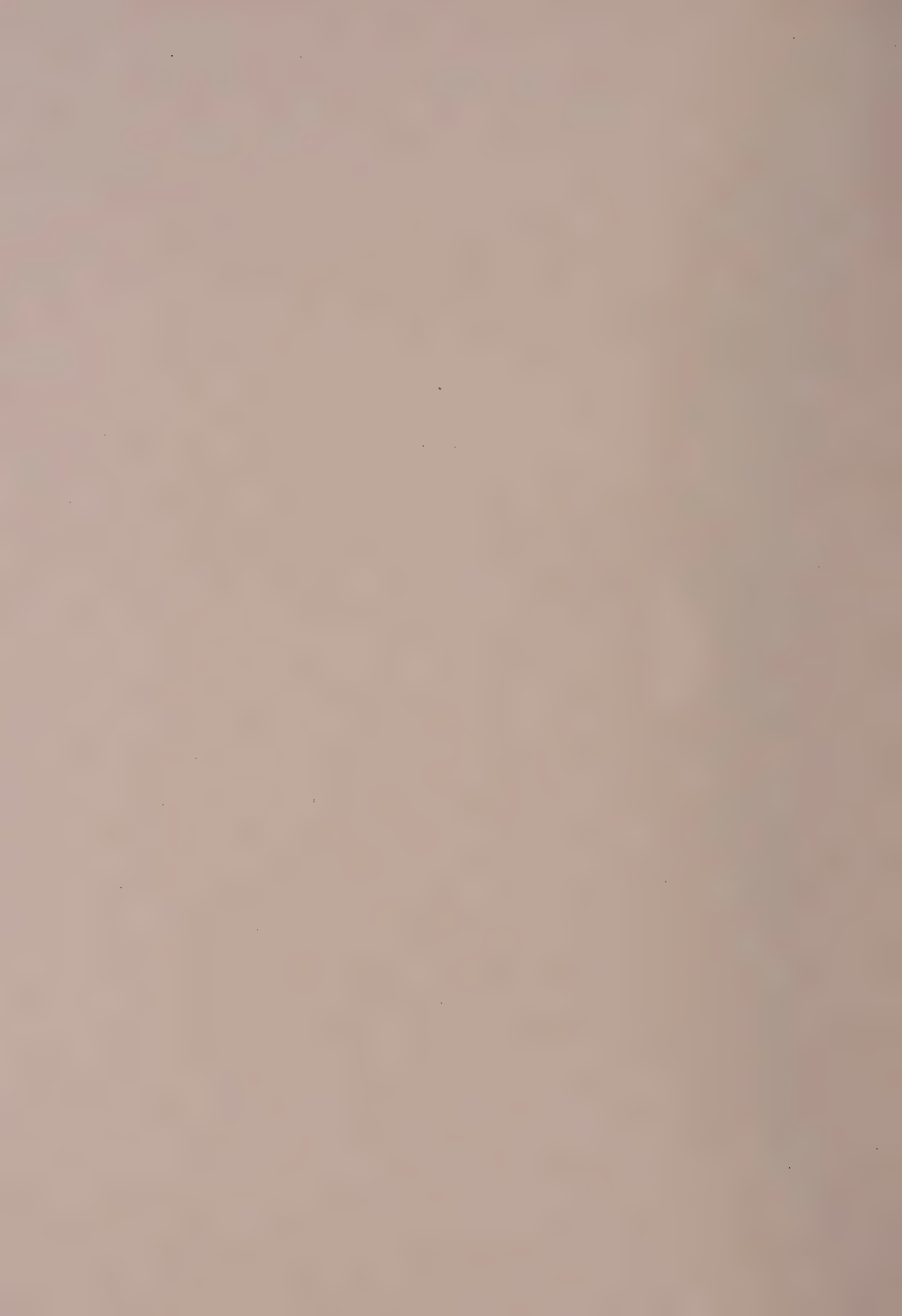


Ritter und Nymphe I (B. 534)

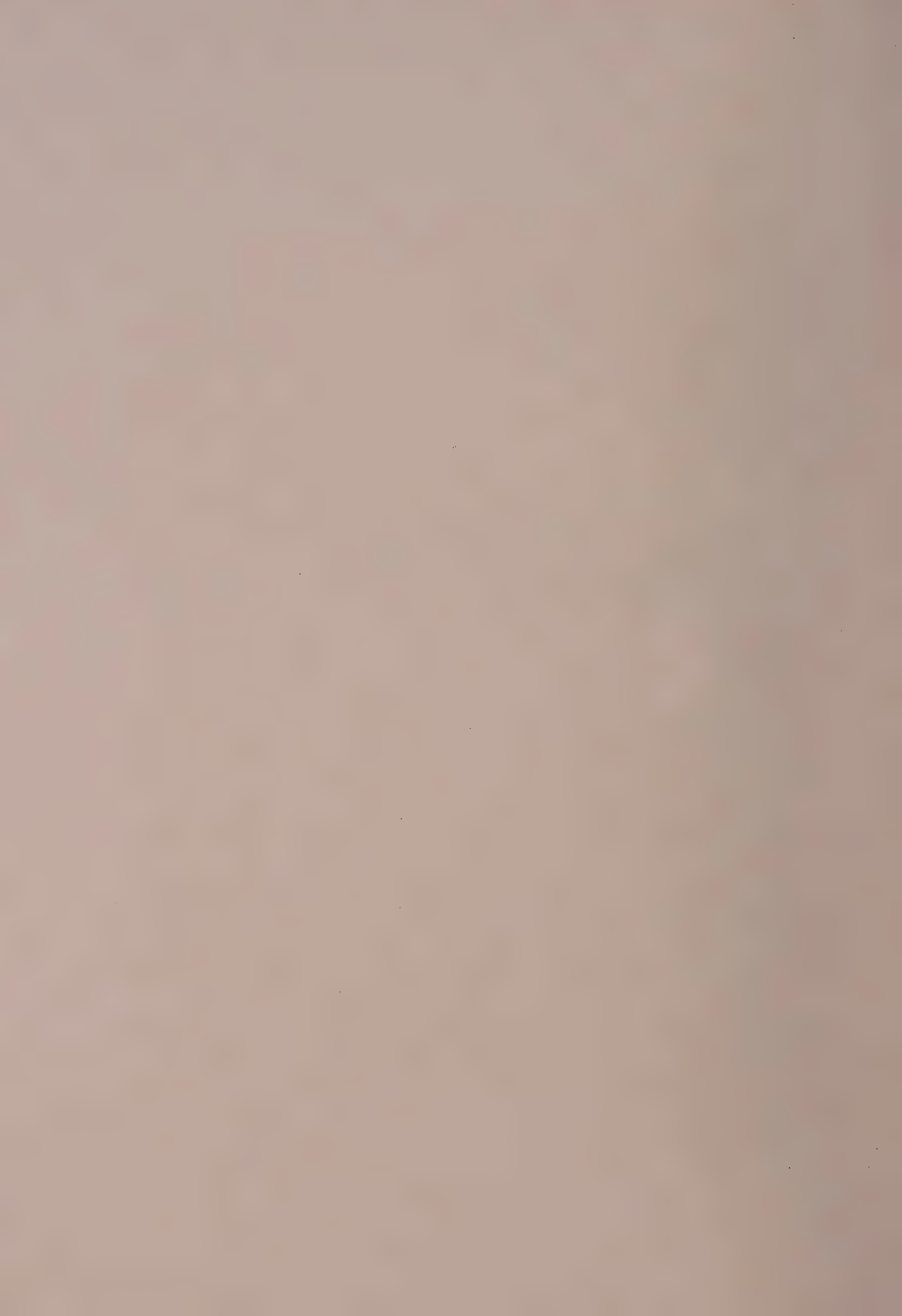




Wolkenheer II (B. 541)

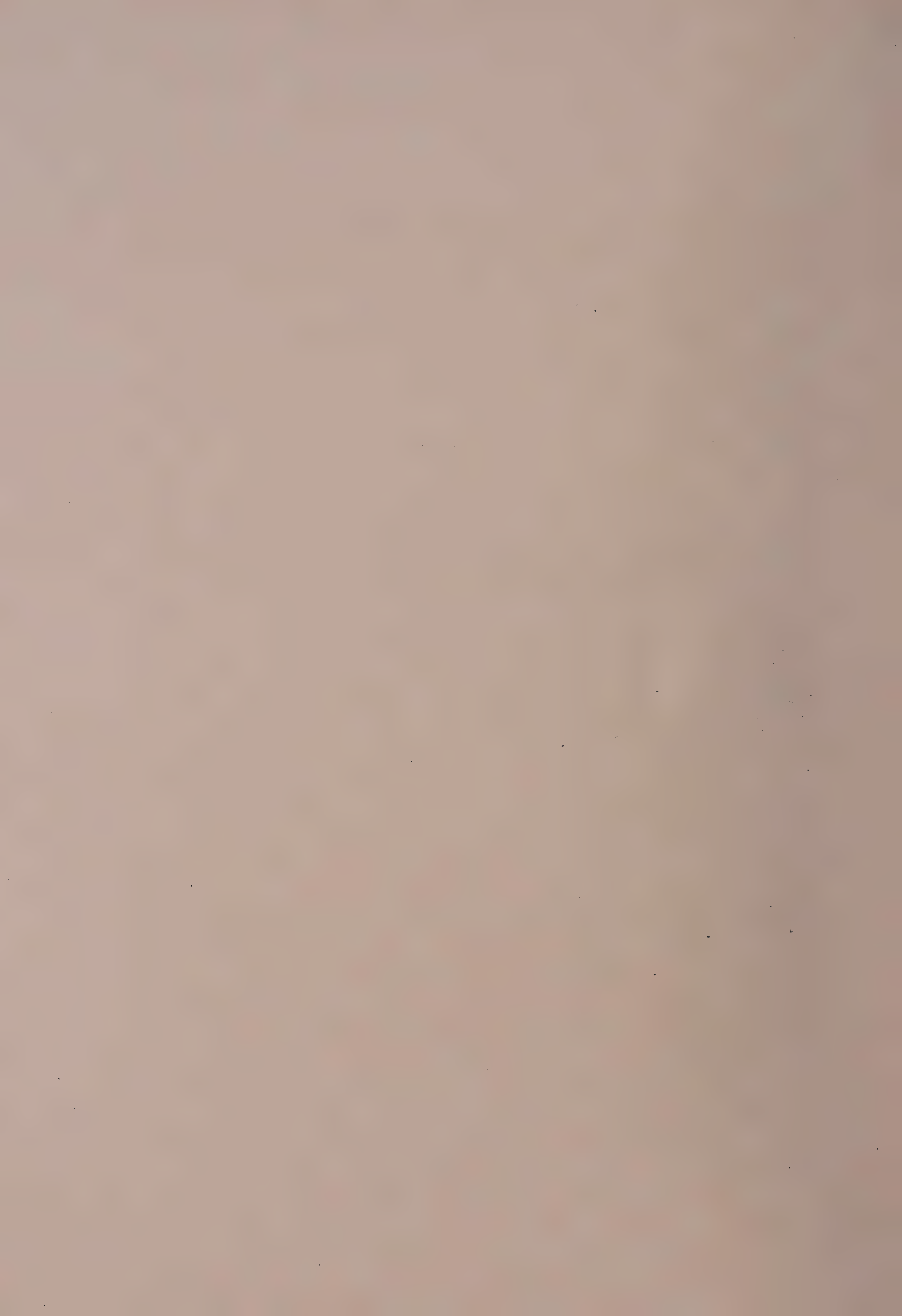


Die junge Donau (B. 564)





Bei Mutterslehn (B. 565)



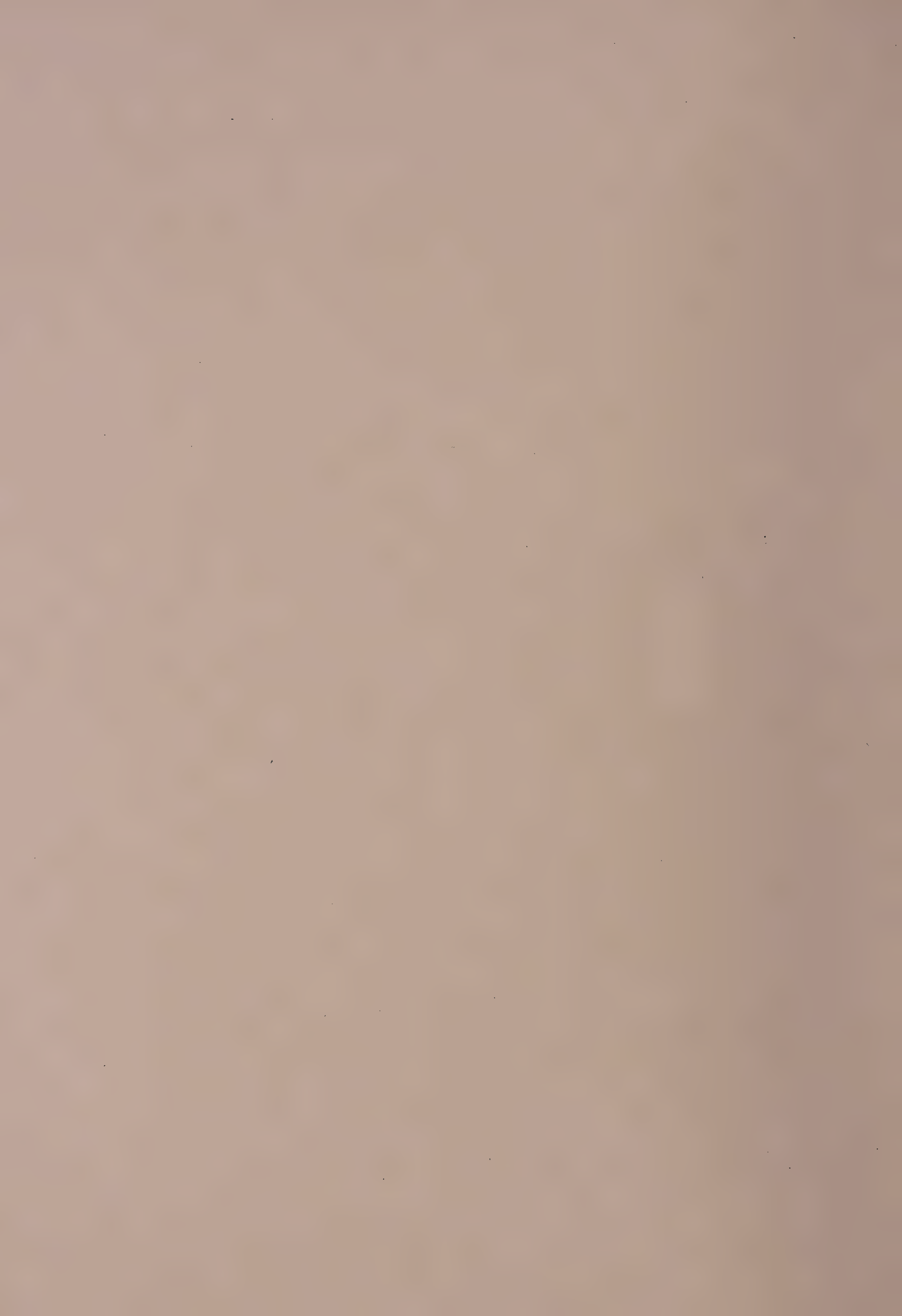


Christus und Magdalena (B. 583)



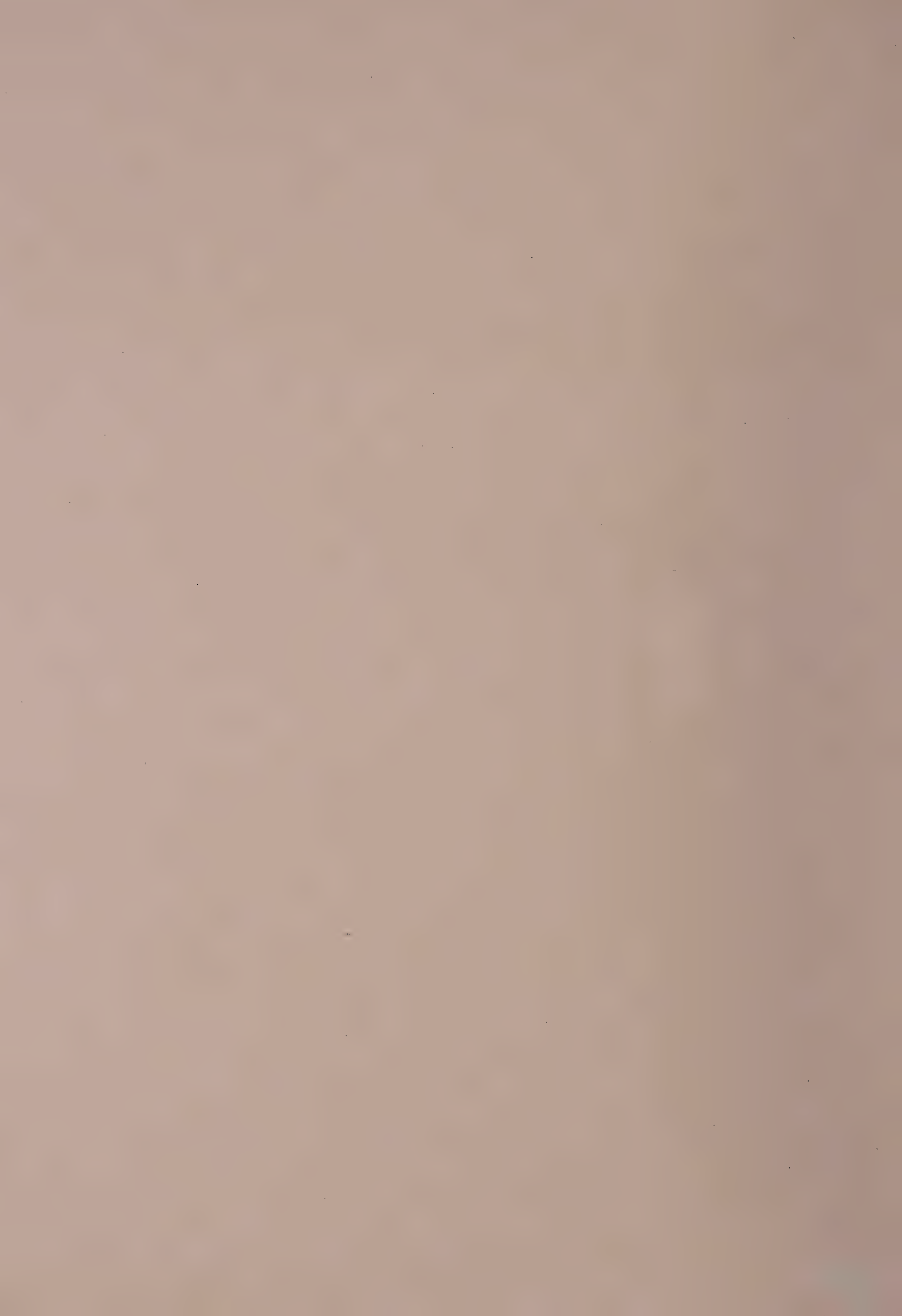


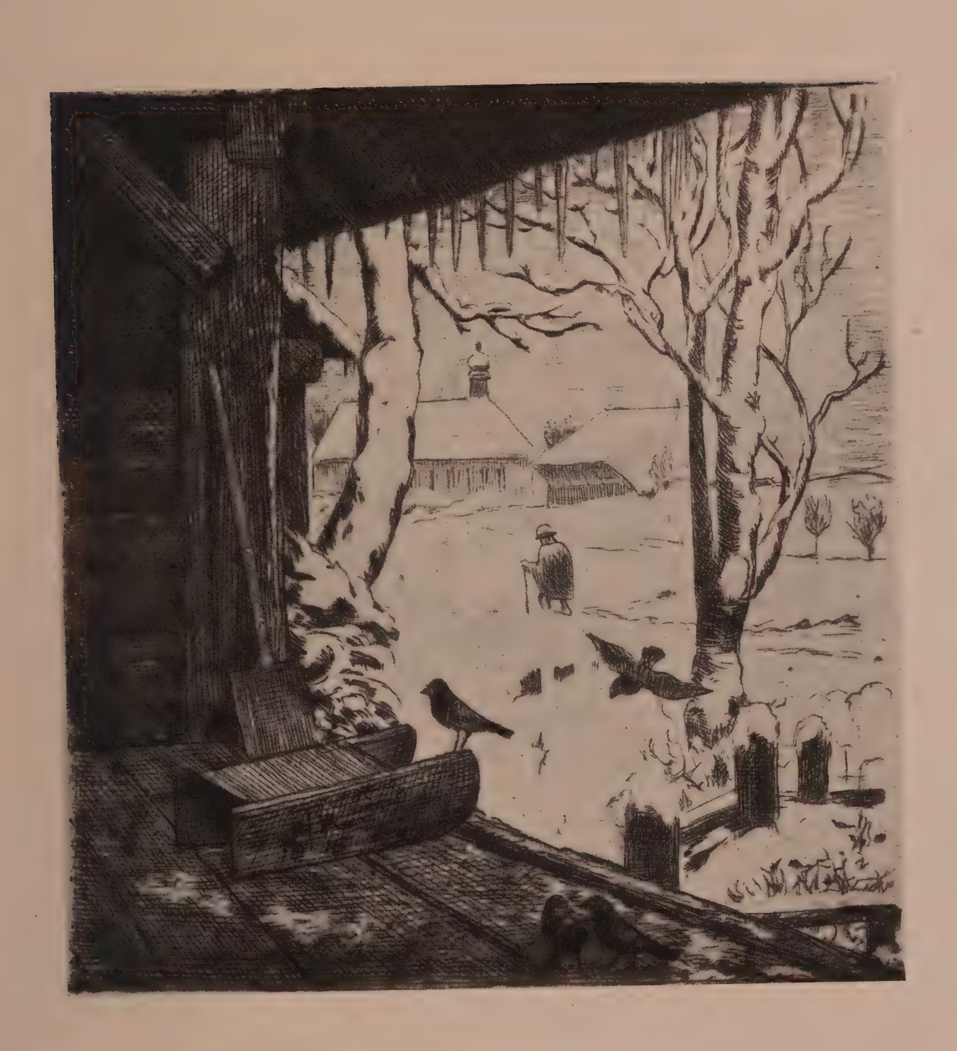
Bacchische Szene III (B. 597)



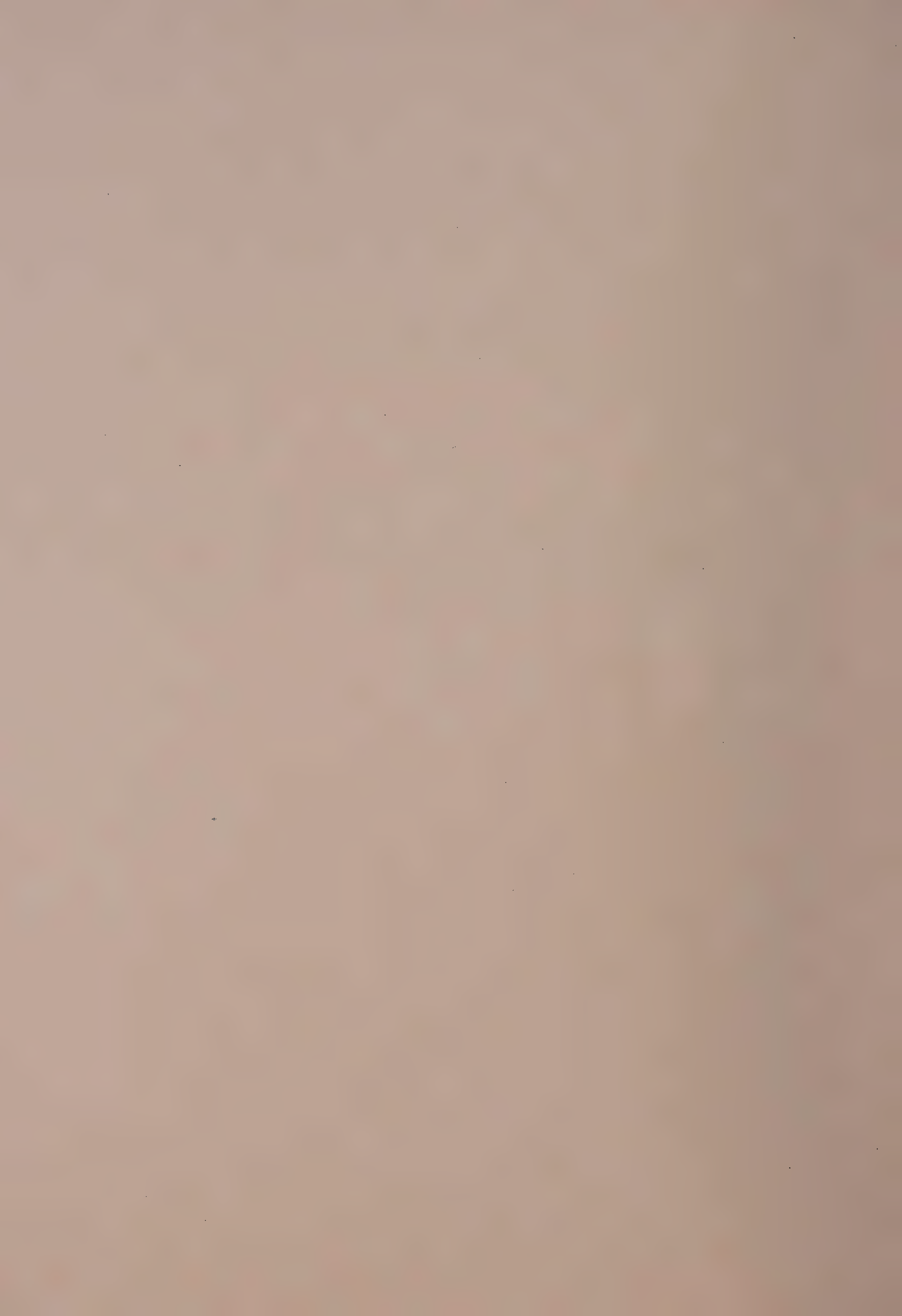


Flora und ihre Kinder (B. 601)





Winter (B. 609)





Karlsruher Landschaft II (B. 614)





Junitag, Marxzell (B. 615)



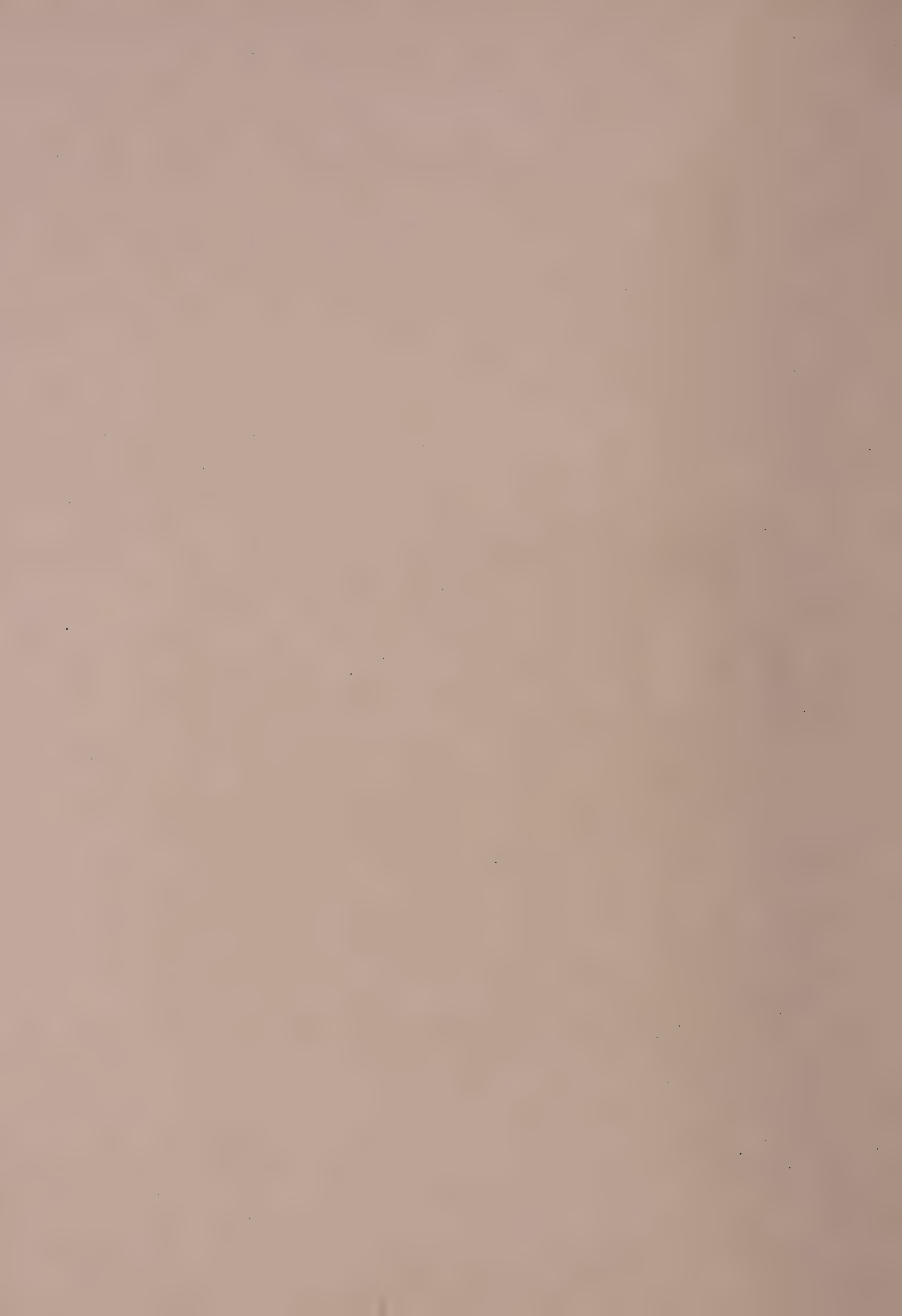


Ziegenhirten, Mutterslehn II (B. 1052)





Gralsburg (B. 1053)



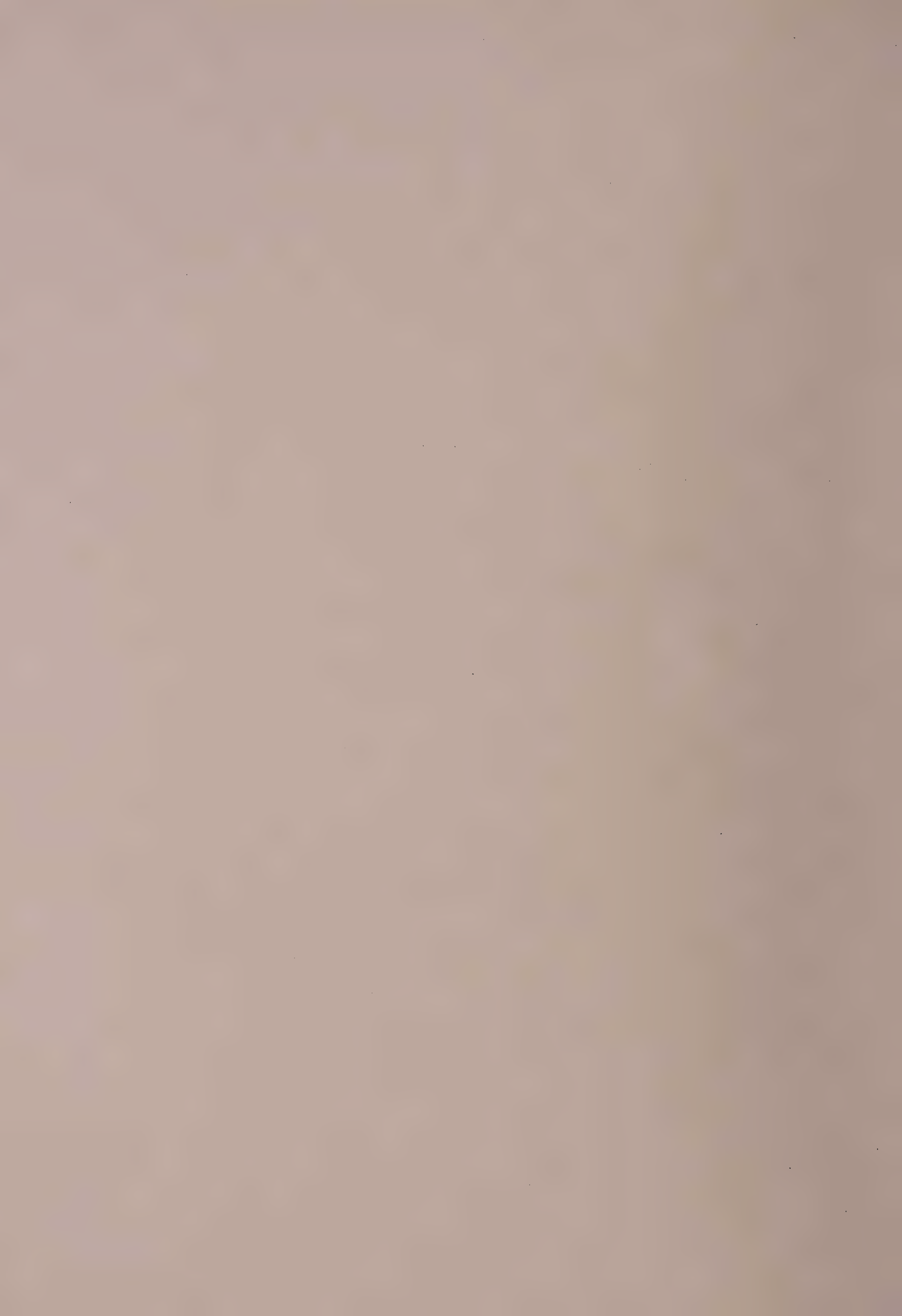


Heilige Familie (Ruhe auf der Flucht) (B. 1057)



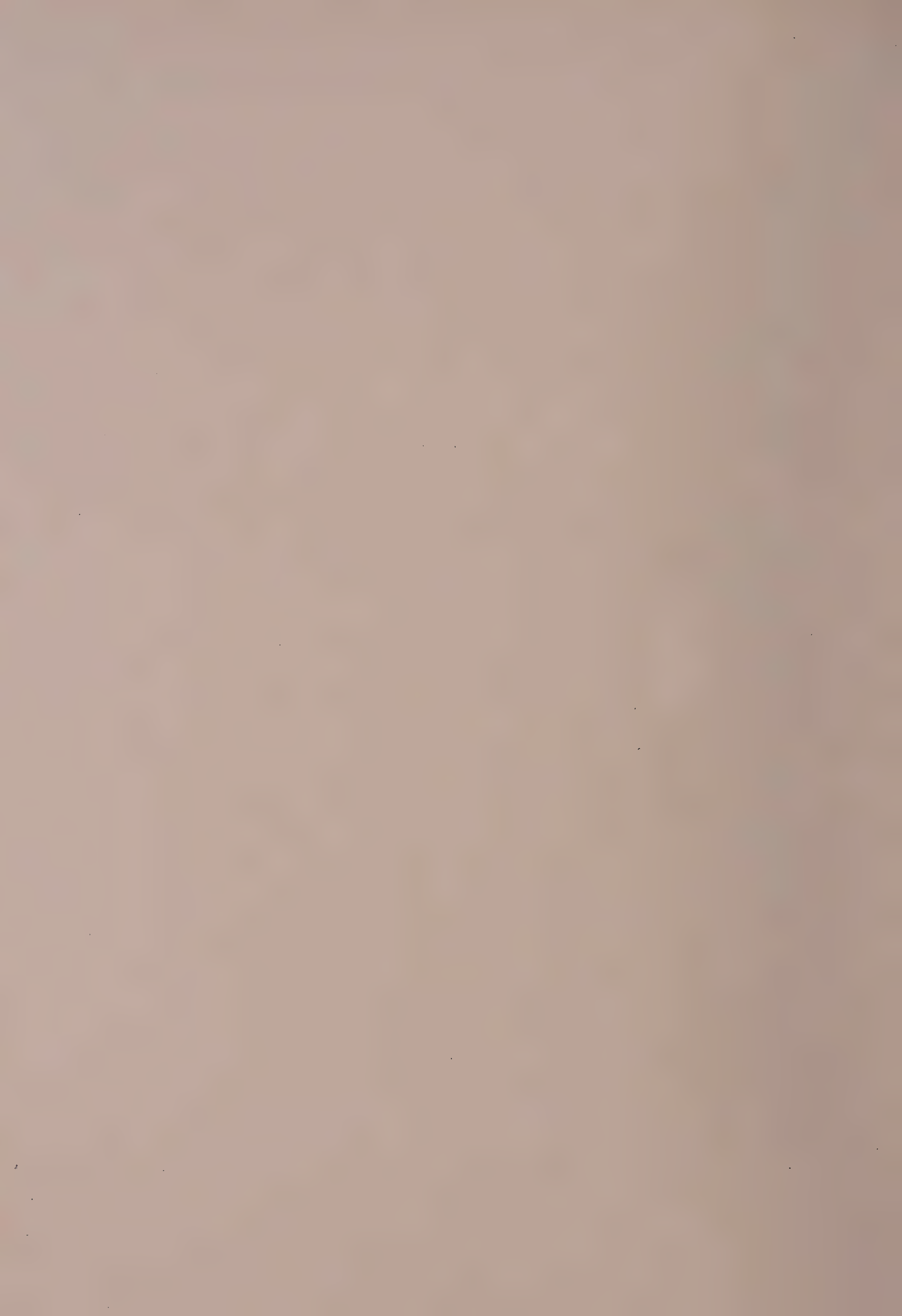


Blümlisalp, Kandersteg (B. 1066)





Mutterglück (B. 1071)





Kahnfahrt I (mit Amor) (B. 1075)

